



# Les retables français des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles : première matrice de l'image de dévotion

Pierre Dernoncourt

## ► To cite this version:

Pierre Dernoncourt. Les retables français des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles : première matrice de l'image de dévotion. Philosophie. 2015. dumas-01347182

**HAL Id: dumas-01347182**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01347182>**

Submitted on 20 Jul 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DERNONCOURT

Pierre

2014-2015

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne UFR 10

Parcours Master 2 Philosophie de l'art-Histoire de l'art

Les retables français  
des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles :  
Première matrice de l'image de dévotion

Sous la direction de Danièle COHN

## Avant propos

Je tiens à remercier vivement Pierre-Yves Le Pogam, dont les conseils m'ont permis d'infléchir le cours de mes recherches dans un sens plus fructueux.

Outre son travail sur les retables, je me suis beaucoup adossé à l'un des articles de Pierre-Yves Le Pogam portant sur l'hagioscope. Celui-ci n'ayant pas été publié que par la National Gallery et n'étant disponible nulle part, je me suis permis de le placer en annexe, afin que le lecteur puisse en prendre connaissance.

À mes yeux, l'image de dévotion et ses enjeux constitue un point nodal entre l'esthétique et l'histoire de l'art, dont la conciliation difficile a été l'un des objets central du parcours sur Wölfflin mené par Danièle Cohn. L'image de dévotion exige d'une part l'élucidation de l'expérience esthétique qu'elle appelle, c'est-à-dire l'« immersion contemplative » du fidèle dans l'image dont parle Panofsky et le dialogue muet avec la figure sacrée qui s'y trouve représentée. Elle donc d'abord définie par cette fonction proprement esthétique ; c'est elle qui conditionne en dernière instance sa forme et son contenu iconographique. Une analyse sous-tendue par l'appareil conceptuel classique de l'histoire de l'art, qui exclut bien souvent d'emblée toute considération sur l'expérience esthétique, ne peut donc en rendre compte de façon satisfaisante.

Corrélativement, l'image de dévotion nécessite un examen rigoureux des conditions historiques qui, à partir du XIII<sup>e</sup>, ont justement rendu possible l'expérience esthétique si singulière propre à cette image. Cette seconde injonction la rend inépuisable pour une approche purement esthétique et anhistorique. Par l'analyse transdisciplinaire qu'elle exige, elle constitue un objet d'étude tout à fait passionnant.

## Introduction

Faire procéder l' « image de dévotion » du retable peut sembler de prime abord totalement paradoxal. On peut même arguer qu'il y a déjà une difficulté dans l'association du seul vocable d' « image » aux retables français des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup>. Ces retables sont pour la plupart sculptés ; les panneaux peints apparaissent plus tard. Dans son *Imago Pietatis*, Panofsky a donné la définition devenue canonique de l'image de dévotion, définition par ailleurs toujours sujette à controverse, en se référant aux changements iconographiques des images peintes florentines du XIV<sup>e</sup> et en faisant remonter sa première préfiguration à une peinture du *Christ en Pitié avec la Vierge* à la Casa Horne, au XIII<sup>e</sup>. Toutefois, la tridimensionnalité de nos retables n'est pas un obstacle : la catégorie d'image reste opératoire en dehors du strict champ de la peinture dans la mesure où les retables de cette époque se sont déjà émancipés de leur fonction de retable-reliquaire pour devenir les supports de ce qu'on peut légitimement appeler des images sculptées. Les retables des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> doivent à ce titre être définis comme des systèmes d'images portées par des constructions en arrière des tables d'autel des édifices religieux. De plus, la toute première utilisation du vocable d' « Andachtsbild », qui remonte à 1921, qualifiait des sculptures et non des peintures. C'est ce terme allemand qui sera traduit plus tard par l'expression « image de dévotion » et deviendra sous la plume de Panofsky une véritable catégorie douée d'un champ opératoire relativement vaste. L'Andachtsbild caractérisait alors les bouleversements iconographiques de la sculpture allemande du XIV<sup>e</sup> sous l'influence du mysticisme rhénan. Les retables français de l'époque, bien que sculptés, sont donc de plain pied entrés dans la sphère de l'image et des enjeux théoriques qui lui sont inhérents, et ce dès le XIII<sup>e</sup>. Dans l'expression d'image de dévotion, ce n'est pas le terme d'image qui fait problème.

En outre, le concept d'image employé ici tire sa pertinence des réflexions de Hans Belting sur la notion d'art comme concept historicisé et situé géographiquement, dont l'avènement coïnciderait avec la Renaissance en Occident. L'historien de l'image raccroche le concept d'art à celui d'autonomie et à la figure de l'artiste moderne<sup>1</sup>. Or, le retable se définit d'abord comme une œuvre culturelle. À ce titre, il est fondamentalement hétéronome. Plus précisément, il est réglé par un ensemble de dogmes théologiques qui lui sont extrinsèques. Si les artistes peuvent jouir d'une certaine marge par rapport à ces codes de représentation, comme le rappelle fort à propos Émile Mâle<sup>2</sup>, l'image du retable ne se donne pas à elle-même ses propres lois. De plus, cette inféodation

<sup>1</sup> « (...) l'art présuppose la crise de l'ancienne image et sa valorisation comme œuvre d'art à la Renaissance. Il est lié à la conception de l'artiste autonome et à une discussion sur le caractère artistique de son apparition. » H. Belting, *Image et culte*, éditions Du Cerf, Paris, 1998, « avant-propos », p.5

<sup>2</sup> « De trop ingénieux archéologues ont eu, je le sais, la prétention de ne rien laisser d'inexpliqué dans la cathédrale. Suivant eux, la moindre fleur, le moindre monstre grimaçant auraient un sens que les théologiens du Moyen Âge nous révéleraient. (...) Mais il eurent tort de croire que les artistes enfermèrent dans leurs moindres œuvres une conception symbolique du monde. Sans doute, ils le firent quelquefois et suivirent avec docilité les enseignements

qu'ils recevaient (...). Mais, pour la plupart du temps, ils se contentèrent de reproduire la réalité pour leur plaisir. » E. Mâle, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> en France*, Armand Colin, 1948, p.105-106

partielle aux préceptes des grands docteurs de l'Église se double d'un ancrage sur l'autel et plus généralement d'une inscription dans un lieu de culte sacré. Le retable est donc par essence une œuvre *in situ*, dépendante de conditions d'exposition singulières. Comme son étymologie *tabula de retro* en atteste, il ne peut être arraché à l'autel, lequel lui confère sa consistance ontologique de support pour la Messe. C'est d'ailleurs sa provenance originelle. Avant de devenir un système d'images censé appuyer visuellement le rituel eucharistique, le retable était un véritable support au sens strict du terme, puisqu'il était un gradin situé en retrait de la table d'autel, destiné à recevoir les objets de culte exposés lors de l'Office. Le rituel liturgique donne donc à l'image du retable son sens et sa raison d'être.

Belting nous permet également de préciser le concept d'image, « très floue dans son acception habituelle »<sup>3</sup>, qu'il définit dans le même ouvrage comme la représentation individuée d'une personne, par contraste avec les scènes historiées sous-tendues par une trame narrative. La véritable image à ses yeux s'est affranchie de l'*historia* ; elle n'a plus une vocation didactique mais contemplative. Ce modèle narratif qui commandait l'économie interne de l'image historiée jusqu'à l'an mil était le fruit de la célèbre doctrine grégorienne qui faisait de l'image la transposition figurée des Saintes Écritures. L'image pour l'historien d'art allemand n'a donc plus rien à voir avec celle que louait le Pape en l'an 600, qui était moins proprement picturale que textuelle. Pour lui, elle procède donc d'abord d'une émancipation par rapport à l'écrit, sur le modèle duquel elle était explicitement pensée. Il nous reste à cerner précisément les conséquences de cet affranchissement, qui sont sur trois plans distincts.

Tout d'abord, ce bouleversement au sein de la conception de l'image se traduit par un changement iconographique profond. Les images ne cessent pas de trouver leur inspiration dans les Saintes Écritures, bien au contraire. Néanmoins, on observe une inflexion dans les choix iconographiques qui président à ces nouvelles images, en porte-à-faux avec les modèles iconographiques inhérents à l'*historia*. Les images historiées en effet sont fourmillantes et tiennent plusieurs scènes ensemble. Elles représentent différentes étapes emblématiques de la vie d'un Saint, de Marie ou du Christ, le plus souvent ordonnées selon la chronologie consacrée par les Saintes écritures, de senestre à dextre. Or, dans le cadre de scènes isolées qui caractérisent la véritable image pour Belting, cela se traduit par la naissance de thèmes invariants, reproduits d'une œuvre à l'autre, quoique avec de légères inflexions. On n'a plus seulement affaire à des personnages identifiables grâce à leurs attributs et intégrés à un récit qui commande leurs gestes et leur posture, mais à des motifs stables. La *Crucifixion* deviendra ainsi centrale et de plus en plus détachée du reste des épisodes de la Passion. Plus tard, on verra apparaître des types iconographiques nouveaux,

---

<sup>3</sup>H. Belting, *Image et culte*, éditions Du Cerf, Paris, 1998, « avant-propos », p.5

comme le célèbre *Imago Pietatis* cher à Panofsky comme à Belting.

Ces inflexions iconographiques de l'image occidentale au XIII<sup>e</sup> se doublent donc d'une tendance à l'isolement des scènes de plus en plus marqué, jusqu'à son parachèvement qui coïncide avec la rencontre de l'icône byzantine fonctionnant sur un modèle de portrait à mi-buste détaché de toute narration. À ce titre, on peut dire que le XIII<sup>e</sup> est le théâtre d'un changement morphologique au sein de l'image occidentale : l'image isole peu à peu les scènes et instaure un rapport contemplatif privilégié du fidèle avec elle. C'est ce qui fait dire à Belting que ce nouveau « langage de l'image », avec sa syntaxe et sa rhétorique propre, qui ne sont plus inféodées au texte, est aussi important que le « contenu » iconographique inédit qui s'y trouve. Les différentes scènes ne sont plus des mots ou des groupes de mots condamnés à ne signifier que dans l'économie globale de la phrase dans laquelle ils s'inscrivent. À cet égard, l'image n'est plus du tout tributaire d'une forme verbale ; elle dispose d'une morphologie qui lui est propre. Ce changement induit une transformation progressive de l'expérience faite de l'image par les fidèles. Elle n'est plus lue comme un texte riche d'enseignement, mais bien contemplée pour servir de support à l'adoration du personnage sacré qu'elle figure.

En effet, l'affranchissement à l'égard du texte se double d'une indépendance nouvelle par rapport à la visée pédagogique qui lui donnait sa raison d'être. Cette visée originelle s'atteste dans deux lettres canoniques envoyées par Grégoire le Grand à l'évêque Serenus de Marseille, notoirement iconoclaste, en 599 et 600. Le pape y écrit que « les images doivent être placées dans les églises, afin que ceux qui ne savent pas les lettres lisent toutefois en regardant sur les parois ce qu'ils ne peuvent lire dans les livres »<sup>4</sup>. La définition de l'image comme substitut au texte est donc consubstantielle d'une conception fondamentalement didactique de celle-ci. En s'arrachant au joug morphologique du texte, sa fonction didactique se voit donc logiquement remise en cause.

C'est là que nous entrons dans le vif de ce qui fonde l'image, dans le rapport entretenu avec le sujet qui l'appréhende. La construction d'un objet propre à un discours didactique présuppose un paradigme transcendantal, c'est-à-dire un cadre dans lequel le sujet est maintenu à une certaine distance de l'objet qu'il constitue à l'aide de son appareil de catégories mentales. C'est cette construction qui sous-tend un rapport maintenant le fidèle à distance de l'image historiée. À l'inverse de cette image didactique, l'image dont parle Belting n'a pas vocation à préserver cette

---

<sup>4</sup>Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, Collection « Le temps des images », 2002. L'historien médiéviste revient dans ce livre sur les grandes doctrines qui aident à l'intelligence du rapport à l'image qui était celui de la période médiévale depuis Grégoire le Grand. Il y précise sa pensée p.102, où il écrit « la fonction de l'image est définie par référence à un genre de la littérature écrite : l'histoire, ou plus précisément l'*historia*, l'histoire sainte, celle de la vie et de la mort du Christ et des saints martyrs. Cette histoire doit être peinte (*depingi historias*), pour devenir l'histoire figurée en peinture (*picturae historia*) offerte à la vue (*visio historiae, ex visione rei gestae*) [...]. Apprendre l'*historia*, c'est le point central de la doctrine grégorienne de l'image religieuse » .

distance, mais à l'abolir entièrement dans un processus de contemplation.

À ce titre, la notion d'isolement que nous avons développée plus haut est éloquente, en tant qu'elle nous permet de distinguer l'image telle que Belting la définit, de l'image de dévotion qui nous intéresse plus spécifiquement. En effet, l'isolement pour l'image de dévotion ne concerne pas seulement la morphologie de l'image, en tant qu'une scène s'y trouve isolée du reste du récit des Saintes Écritures. Il concerne également le sujet qui la contemple. Ce sont donc les deux pôles de la relation esthétique qui sont concernés par cet isolement dans l'image de dévotion. À l'isolement du représenté dans l'image correspond l'isolement du fidèle lui-même, pris dans un rapport privé à l'image. L'image de dévotion parachève ainsi l'éloignement vis à vis du mode de relation gnoséologique à l'image propre au régime de l'*historia*. L'isolement mutuel du croyant et du représenté qui caractérise l'image de dévotion fonde alors une expérience d'un genre nouveau, dont les modalités doivent à présent être éclairées.

La terminologie allemande, l'« Andachtsbild », apparaît pour la première fois sous la plume de deux spécialistes en 1921 et 1925 pour parler d'un tournant iconographique au sein des sculptures des monastères féminins du Sud-Ouest de l'Allemagne, au XIV<sup>e</sup>. Ce changement au sein du contenu de la représentation devait permettre à l'image de constituer le support privilégié d'un transport mystique pour les ressortissantes du monastère, en conformité avec les aspirations d'un mysticisme rhénan particulièrement mis à l'honneur à cette époque. Panofsky réinvestit ce concept, en inversant le rapport causal entre l'iconographie et l'expérience esthétique qui en découle. Chez lui, l'image de dévotion est d'abord pensée dans son versant *esthétique*, c'est-à-dire à travers ses implications sur le plan perceptif, qui va ensuite donner sens au changement de forme et de contenu de l'image de dévotion. Dans son *Imago Pietatis*, accessible pour la première fois en 1953,<sup>5</sup> l'historien d'art fait en effet de l'image de dévotion le creuset d'une reconfiguration inédite du rapport classique du fidèle à l'image. Le croyant n'est plus face à l'image dans une démarche d'accumulation de savoir biblique mais dans une contemplation active permettant moins « d'intégrer la perception objective dans le contexte subjectif des expériences vécues du spectateur » (ce que nous venons d'appeler accumulation de savoir dogmatique) que de « projeter ses expériences vécues subjectives dans la sphère de l'objectivité »<sup>6</sup>. L'expérience suscitée par l'image de dévotion pour le croyant doit être celle d'une « immersion contemplative »<sup>7</sup> dans l'objectivité de l'image. Il nous faut à présent qualifier plus précisément la nature de cette contemplation. C'est ici que l'on atteint la première véritable difficulté.

Celle-ci tient à l'impossibilité de savoir de façon certaine si l'expérience suscitée par l'image

---

<sup>5</sup> L'article fut d'abord disponible dans le tome 1 d'*Early Netherlandish paintings, Icon (Harpe)*.

<sup>6</sup> E. Panofsky, *Imago Pietatis*, « Idée et recherche », Flammarion, 1997, p. 15

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.15

de dévotion relève du domaine de l'esthétique ou de celui du mysticisme. Trancher entre ces deux options n'est de toute manière pas l'objet de notre propos. Toutefois, un examen de la vocation immersive de l'image de dévotion, à l'aune des catégories que sont l'expérience esthétique et l'expérience mystique, nous permettra de faire l'épreuve de la résistance singulière de cet objet, dont la complexité n'est épuisable ni par la première ni par la seconde. L'image de dévotion est comme un point sécant entre ces deux types d'expérience, qui ne peuvent que souligner son ambivalence et le défi qu'elle représente pour toute tentative de catégorisation arrêtée.

Un travail de catégorisation via les grands concepts d'esthétique et de mysticisme est donc très délicat, principalement pour deux raisons. Si ces raisons n'infirmant pas la valeur heuristique de ces catégories, elles nous invitent à faire montre d'une prudence extrême. D'une part, l'image de dévotion, en tant qu'elle est d'abord définie comme le creuset d'une expérience nouvelle et d'un nouveau rapport à l'image avant d'être un contenu iconographique, est un objet d'étude singulièrement labile, dont témoignent les incessantes controverses qui accompagnent chaque tentative pour la définir. D'autre part, on se heurte à la caractérisation de l'expérience mystique et à sa différenciation vis-à-vis de l'expérience esthétique. Une telle entreprise n'est pas plus évidente. L'expérience mystique est en effet toujours à la lisière de l'ineffable ; il en va de son essence. Son indicibilité constitutive fragilise la délimitation de son noyau définitionnel et a conduit à produire une pléthore de théories, parfois contradictoires. À cet égard, expérience mystique et expérience esthétique ne sont pas toujours séparées par une frontière hermétique. Après avoir émis ces réserves nécessaires et si l'on s'en tient toutefois aux grandes lignes de force de ces deux types d'expérience, on peut toutefois avancer les définitions suivantes.

L'expérience mystique est l'épreuve d'une intériorité psychique du fidèle qui se creuse à l'infini devant la proximité du divin, qui n'est toutefois pas une fusion. Cette communion est aussi une communication. Il s'y établit un rapport de nature dialogique, bien qu'en deçà des mots, avec Dieu. Or, cela semble corroborer l'une des dimensions constitutives de l'image de dévotion, qui instaure une relation avec le fidèle d'une semblable nature, fondée sur l'échange muet des regards entre le fidèle et le personnage sacré de l'image. Le représenté est fixé par le spectateur, qui en retour sent tout le poids du regard vivant du personnage sur lui. En outre, si, pour les mystiques rhénans, l'expérience mystique est fondamentalement iconoclaste dans la mesure où elle fait signe vers un au-delà des images, il existe au XIII<sup>e</sup> un mysticisme vulgarisé qui postule une identité entre les visions mystiques et les images de dévotion.<sup>8</sup> Ce courant renforce largement la popularité des images matérielles. Enfin, dans la contemplation de l'image de dévotion, il y a un véritable ébranlement du sujet, comme pôle distinct de l'objet qu'il appréhende. Cet ébranlement est notamment contenu dans l'idée d'« immersion » soulignée par Panofsky. Le sujet y est comme

---

<sup>8</sup>E. Benz, *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart, 1969, *passim*.



dissout dans le flux de la contemplation, suspendu hors des formes a priori de la sensibilité que sont l'espace et le temps, ce qui rappelle fortement la « déshabitation du corps » décrite par Maître Eckhart.<sup>9</sup>

Néanmoins, une telle expérience mystique est trop radicale pour rendre compte de ce qui se joue dans le processus contemplatif décrit par Panofsky. Si l'immersion contemplative ébranle le sujet, c'est dans la mesure où il y a « projection d'un vécu » plus que construction d'un objet, mais l'idée de vécu dote d'emblée l'expérience d'une portée biographique et psychologique totalement absente dans l'expérience mystique, dans laquelle le sujet est intégralement absent à lui-même. En somme, l'expérience mystique est paradoxalement à la fois très intime et asubjective, tandis que l'expérience esthétique suppose la projection d'une intériorité psychique. Elle peut même être comprise comme un levier de subjectivation pour le croyant, qui se ressaisit comme tel à travers le dialogue silencieux entretenu avec l'image de dévotion. La nature du dialogue avec l'image de dévotion relève donc de l'intersubjectivité, entre le fidèle et le personnage sacré, imaginé comme un interlocuteur vivant.<sup>10</sup> À cet égard, l'image de dévotion renverrait davantage à l'expérience esthétique, qui suppose de garder intact le sujet de l'expérience. La condition de possibilité d'une véritable expérience esthétique est en outre l'abolition de toute perspective gnoséologique<sup>11</sup>, ce qui correspond bien à la visée de contemplation immersive de l'image de dévotion décrite par Panofsky et corrélativement à la sortie du règne de l'image didactique décrite par Belting.

Toutefois, l'expérience esthétique à elle seule ne peut pas rendre compte de la dimension proprement sacrée de l'image de dévotion, pourtant irréductible. Ce qui fonde l'expérience esthétique est bien l'expérience elle-même, son noyau théorique est proprement relationnel. En ce sens, elle est détachable de la nature de l'objet appréhendé.<sup>12</sup> Cela nous conduit à postuler que *tous les objets* peuvent potentiellement donner naissance à une expérience esthétique, même si les œuvres d'art sont privilégiées. Or, dans le cas spécifique de l'image de dévotion, on peut difficilement occulter le fait que l'on a affaire à une œuvre irréductible à un objet comme les autres. Dans la mesure où elle est le support d'une présentification du divin, elle suppose un traitement particulier, qui prenne en charge cette dimension sacrée.

---

<sup>9</sup> J. Devriendt, « La naissance de Dieu dans l'âme dans les Sermons latins d'Eckhart », in : *La naissance de Dieu dans l'âme chez Eckhart et Nicolas de Cues*, Paris, Cerf, coll. « Patrimoines », 2006, p. 39-54.

<sup>10</sup> « Ainsi, la figure divine apparaissait comme un interlocuteur avec qui l'on pouvait exprimer son chagrin en manifestant de la compassion et échanger des consolations. » H. Belting, *L'Image et son public au Moyen-âge*, Paris, 1998, p.3

<sup>11</sup> Dans son bel article sur la dimension affective du sentir dans l'expérience esthétique, Carole Talon écrit : « On a vu comment le lien de cette attitude et de cette satisfaction (propre à l'expérience esthétique) se dérobe lorsque le sentir est réduit à un connaître. » Carole Talon, « La dimension affective du sentir dans l'expérience esthétique », *Philosophique* [En ligne], 2 | 1999, mis en ligne le 06 avril 2012, consulté le 18 avril 2015. URL : <http://philosophique.revues.org/238>

<sup>12</sup> Jacques Taminiaux affirme ainsi que « C'est le propre de la conscience esthétique d'être seulement dans la visée où se révèle cet objet ». Jacques Taminiaux, *Notes sur une phénoménologie de l'expérience esthétique*, Revue philosophique de Louvain, 1957, pp. 93-110

L'expérience esthétique, pas plus que l'expérience mystique, ne sont capables à elles seules de résoudre cette première difficulté, liée à la complexité du type d'expérience qu'elle propose. Nous nous en tiendrons donc à une qualification plus exhaustive, quoique moins élégante, de l'immersion contemplative générée par l'image de dévotion, en la désignant comme une expérience esthétique du sacré. Il nous faut à présent éclairer le problème de la mise en rapport de cette fonction avec les contenus iconographiques privilégiés et la morphologie de cette image.

Cette contemplation immersive est en effet définie par Panofsky comme une fonction inhérente à l'image de dévotion, laquelle appelle une forme (ici au sens de contenu iconographique comme au sens strictement morphologique) qui rende possible son accomplissement. La fonction de l'image de dévotion, avant d'être sociale ou politique, est chez lui d'abord perceptive. S'il y a effectivement des conditions de possibilité historiques, des structures économiques et sociales nouvelles qui émergent à la fin du Moyen Âge et sans lesquelles l'image de dévotion n'aurait pu voir le jour, elles ne l'intéresseront que comme facteurs extrinsèques à son propos, contrairement à Belting, qui en fait la pierre de touche de son argumentaire. Son approche de l'image de dévotion l'amène alors à s'aventurer sur le terrain miné de l'expérience esthétique, qui constitue traditionnellement la chasse gardée des philosophes. Nombre de ses collègues historiens d'art le lui reprocheront d'ailleurs. Ces critiques seront notamment portées par Rudolf Berliner et Hans Aurenhammer au moment de la parution d'*Ecce homo*, c'est-à-dire pas moins de trente ans après la parution de l'*Imago Pietatis*. Il nous faut y revenir un instant. Ceux-ci fustigent une relation de causalité trop mécanique entre forme et fonction chez Panofsky, due à une trop grande importance accordée par lui à la fonction immersive de l'image de dévotion. L'auteur de l'*Imago Pietatis* aurait conféré à cette fonction contemplative une force de conditionnement trop importante de l'iconographie et de la morphologie de l'image de dévotion. Pour Berliner et Aurenhammer, cette fonction n'induit pas de forme définie, elle peut s'exprimer autant dans une image historiée que dans une scène isolée de tout contexte narratif. En conséquence, il n'existerait aucun lien décisif entre d'une part l'iconographie ou la morphologie particulière de l'image de dévotion et d'autre part sa fonction d'immersion contemplative, ni par extension de prévalence de cette fonction sur la forme.<sup>13</sup>

Tout d'abord, on peut arguer que cette critique est beaucoup trop radicale et qu'elle procède d'un scepticisme stérile. S'il n'existe effectivement aucune loi d'airain qui permette de déduire de façon assurée, à partir de la fonction de l'image de dévotion, un contenu iconographique ou un choix de forme précis, il existe bien une iconographie privilégiée de l'image de dévotion, tout

---

<sup>13</sup>L'intégralité du débat est rapportée par Sixten Ringbom dans *Icon to narrative. The rise of the Dramatic Close-Up in the Fifteenth-Century Devotional Painting*, Doornspijk, 1984.

comme une morphologie qui sied à sa vocation immersive.

Tout aussi insatisfaisante est la solution proposée par Sixten Ringbom. Ce dernier reprend à son compte les critiques de Berliner et d'Aurenhammer afin de proposer l'emploi de deux concepts séparés, le premier étant opératoire sur un plan iconographique et morphologique, le second étant opératoire sur le plan de la fonction. Il propose ainsi de revenir au concept allemand originel d'*Andachtsbild* pour qualifier un certain contenu iconographique ou une forme picturale, et garder le vocable d'image de dévotion pour évoquer la fonction d'immersion contemplative : « Devotional images are simply distinguished from the liturgical and didactical compositions of ecclesiastical decoration by their intended function in connexion with private edification, prayer and meditation. Devotional image is thus a functional term, while the *Andachtsbild* (...) should be defined by formal and iconographic criteria alone. »<sup>14</sup>

Belting lui répondra que ce n'est guère une réponse satisfaisante, mais un moyen d'éluder les rapports entre forme et fonction qui constituent le noyau théorique de l'image de dévotion.<sup>15</sup> Nous nous réclamerons de cet usage fait par Panofsky puis par Belting de l'image de dévotion, qui tient toujours ensemble une forme et un contenu iconographique et une fonction précise, en gardant une préséance de la fonction sur l'iconographie et la morphologie.

En somme, l'image de dévotion se laisse difficilement réduire à une définition arrêtée pour deux raisons principales. D'une part, elle est une œuvre placée sous le signe de la reconfiguration du rapport perceptif. En cela, elle est un objet d'étude particulièrement rare en histoire de l'art. Elle est surtout particulièrement délicate à analyser dans la mesure où elle exige de ce fait un travail d'historicisation de l'expérience perceptive. Quelle perception de l'image de dévotion pour un éminent cardinal au XIII<sup>e</sup> ? Pour un laïc d'un rang prestigieux ? D'autre part, elle laisse les spécialistes dans l'embarras lorsqu'ils se frottent à l'établissement d'un lien solide entre une fonction perceptive et un faisceau d'attributs iconographiques et morphologiques. C'est donc pour nous sur ces deux plans, fonctionnel et formel que va devoir être pensé le lien généalogique qui fait découler l'image de dévotion du retable. Le retable est en effet un véritable modèle pour l'image de dévotion. Plus précisément, il est le creuset principal du nouveau rapport à l'image qui rendra possible l'émergence de l'image de dévotion.

Avant d'entrer dans le vif de cette démonstration, il nous faut revenir sur les oppositions traditionnelles qui mettent en tension l'image de dévotion avec celle de l'image du retable, pour les

---

<sup>14</sup>Sixten Ringbom, *Icon to narrative*, Doornspijk, 1984

<sup>15</sup>Dans « Fonction des images médiévales », dans *L'image et son public au Moyen-âge*, Paris, 1998, Belting écrit ainsi p.61 : « Il n'est point judicieux d'établir une différence entre « image de dévotion » et « *Andachtsbild* » (...) La fonction peut modifier une forme picturale existante, et la forme picturale peut assumer de nouvelles fonctions. Ainsi, mieux vaut recourir à un terme un peu vague (celui d'image de dévotion, donc) que de séparer forme et fonction alors que leur interaction est essentielle. »

interroger à l'aune d'une analyse empirique approfondie.

En premier lieu, il nous faut revenir sur le critère de distinction qui serait la délimitation d'une sphère privée réservée à l'image de dévotion et d'une sphère publique réservée à l'image des retables. Nous l'avons dit, le retable est conçu comme une œuvre publique. Elle se destine à l'assemblée des fidèles et n'est pas séparable de l'autel qu'elle surmonte. Les images sculptées qu'on y observe sont donc publiques, en témoigne sa vocation de support liturgique pour l'Office. En ce sens, le retable semble s'opposer structurellement à l'image de dévotion, par définition privée et réservée à la contemplation individuelle. On remarque que le terme allemand original insiste encore davantage sur cette idée, l'« Andacht » charriant l'idée de recueillement, et donc d'un certain repli sur lui-même du fidèle supposant un espace intime, de façon plus marquée que la simple dévotion.

À l'aune d'une telle fracture, associer le retable à l'image de dévotion relève bien d'une démarche paradoxale, surtout si on double cette association d'un lien généalogique. Cela serait effectivement impossible si l'image du retable était exclusivement publique, mais en réalité c'est loin d'être le cas. La confrontation empirique avec la réalité de l'image au XIIIe nous invite en effet à faire montre d'une prudence extrême et à nuancer le caractère opératoire de cette dualité entre un retable public et une image dévotion exclusivement privée.

Tous les retables d'abord ne sont pas offerts à la vue de l'assemblée des fidèles, loin de là. Les retables présents dans les absidioles et accessibles par le déambulatoire sont d'abord destinés aux moines. Cette zone située derrière le chœur fait partie des espaces réservés à la célébration des actes liturgiques propres à la communauté cléricale en charge du lieu, contrairement à l'idée de circulation libre que son nom suggère. En témoigne la présence ponctuelle de grilles à l'entrée du déambulatoire, comme dans l'Église romane de St-Nectaire. Ce n'est que de manière très réglée et limitée aux fêtes les plus importantes que le déambulatoire pouvait être rendu accessible aux laïcs qui, par-dessus les grilles entourant le sanctuaire, pouvaient alors contempler les retables et les reliquaires des absidioles. Mais ce n'était pas la raison d'être de ce lieu, qui visait plus vraisemblablement à magnifier le sanctuaire.<sup>16</sup>

Cette distinction entre divers lieux plus ou moins ouverts au sein de l'espace ecclésial est lourde de conséquences pour le retable, qui peut aussi bien se trouver dans une absidiole que sur le maître autel, c'est-à-dire en majesté dans le chœur de l'édifice. En toute rigueur, il faudrait alors distinguer le retable majeur situé sur l'autel des retables qu'on pourrait qualifier de secondaires, ceux-ci étant seulement destinés aux clercs, mais cela est impossible puisque des permutations

---

<sup>16</sup> On peut trouver une critique de la définition classique du déambulatoire dans l'ouvrage de Beat Brenk, « Les églises de pèlerinage et le concept de prétention », dans celui de Nicolas Bock, Peter Kurmann, Serena Romano et Jean-Marie Spieser, *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Age*, Rome, Viella, 2002 et enfin dans celui de Paolo Piva, « Le déambulatoire et les 'trajets' de pèlerinage dans les églises d'Occident (Xe-XIIe siècle) », dans *Art médiéval, Les voies de l'espace liturgique*, Paris, Picard, 2010

pouvaient avoir lieu. Il n'y a rien qui distingue intrinsèquement, sur les plans iconographique et morphologique, un retable secondaire d'un retable majeur. On peut d'ailleurs faire remarquer que les retables soustraits à la vue du plus grand nombre sont apparus bien avant les retables sur le maître autel, qui ne se sont développés qu'au moment d'une redéfinition de la liturgie, dans la première moitié du XIII<sup>e</sup><sup>17</sup>. Cela met en cause le caractère exclusivement public de cette œuvre cultuelle, et par extension sa distinction radicale d'avec l'image de dévotion. Si la vocation du retable à être la pierre de touche d'un cérémonial destiné à toute la masse des fidèles est donc inscrite dans son patrimoine génétique, cette vocation ne concerne en réalité que la minorité de retables destinée à être le support de la Messe. En conséquence, entre un retable secondaire, situé dans une absidiole et réservé à une poignée de clercs, et une image de dévotion sculptée destinée à des fins d'épanchements mystiques pour les ressortissantes de monastères féminins du Sud-Ouest de l'Allemagne au XIV<sup>e</sup>, la différence devient beaucoup plus ténue. Le brouillage des frontières entre les deux types d'image infirme l'application mécanique du schéma mettant dos à dos l'image cultuelle publique réservée aux Églises et l'image de dévotion privée cantonnée à l'espace domestique.

Plus généralement, maints exemples concrets sont emblématiques de cette relative indétermination entre les deux types d'images. L'expression éloquente de « retable de dévotion privée », qui peut certes être considérée comme une contradiction dans les termes, est ainsi employée pour qualifier certaines œuvres, comme le *Polyptyque de la Passion du Christ* (ill.1), portatif et peint pour l'usage privé du cardinal Orsini, ou encore le retable de la Passion de Kalkar, dont les petites dimensions suggèrent également un usage privé. Toutefois, l'emploi récurrent de cette expression, qu'elle soit erronée ou non, n'est pas anodin et témoigne de la grande porosité de la limite qui sépare théoriquement les deux types d'image.

En outre, on constate des analogies morphologiques et iconographiques très importantes entre les retables et les images de dévotion, et ce dès le XIII<sup>e</sup>, à un point tel qu'il existe un très grand nombre d'œuvres pour lesquelles il est difficile d'affirmer de façon sûre si elles sont des retables ou des images de dévotion privée. C'est par exemple le cas de *La Vierge et l'enfant* de Grandrif (ill.2), datant du milieu du dernier tiers du XIII<sup>e</sup>, dont on est suppose qu'elle est une image de dévotion sculptée destinée à être un support pour la prière, sans en être tout à fait sûr.

Anciennement inscrite dans un tabernacle, comme en témoigne le dais gothique qui la surmonte, il semble difficile de la rattacher à un retable : elle serait trop petite pour surmonter un autel<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup>(...) « les retables ne furent donc placés sur les autels principaux qu'à dater de l'époque où les chœurs et les sièges épiscopaux s'établirent en avant, et non plus autour de l'abside. Et même alors, dans les cathédrales du moins, le retable ne fut guère admis pour les maîtres autels », Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Bance\_Morel, 1854

<sup>18</sup>Notre analyse reprend ici celle de Pierre-Yves Le Pogam, qui décrit la Vierge et l'Enfant de Grandrif comme un « chaînon intermédiaire » entre « des objets à la fonction liturgique et des œuvres dont le but était d'offrir un support

Elle est toutefois plus massive que la plupart des images sculptées de dévotion privée d'orfèvrerie ou d'ivoire qui se développeront plus tard, au milieu du XIVe, comme *La Vierge et l'enfant* (« Vierge glorieuse ») de Timbal (ill.3), datant de 1320, en ivoire polychromé. Le critère de la taille, souvent déterminant pour distinguer une image de dévotion d'un retable, est donc parfois lui-même équivoque et inopérant. La Vierge de Grandif, bien que vraisemblablement destinée à la dévotion privée, est donc encore intimement liée, par ses dimensions, au retable, véritable maître étalon pour les images de dévotion.

Pour cette sculpture, on a affaire aussi à un motif classique que l'on retrouve à la fois dans beaucoup de retables depuis le XIIe jusqu'au XIVe, mais aussi dans nombre de reliquaires d'orfèvreries privés. *La Vierge et l'enfant* est ainsi le thème principal du célèbre cèlèbre, de Carrières-sur-Seine, datant du milieu du XIIe (ill.4). Il est également celui de nombreuses images de dévotion sculptées en quasi-ronde-bosse, à l'instar du polytonique de *Vierge et l'enfant (Vierge glorieuse) et scènes de la vie de la Vierge* que nous venons de citer. Le choix du motif ne permet donc pas toujours de trancher entre une image de retable et un reliquaire.

Ces nuances liminaires nous permettent de montrer que les images des retables et celles des images de dévotion ne sont pas toujours rigoureusement séparées, surtout au XIIIe. En tant que modèle dans lequel s'incarne au XIIIe une nouvelle conception de l'image, l'image du retable s'excède elle-même en quelque sorte comme objet de culte strictement étranger à toute pratique de dévotion privée, pour influencer toute la production picturale et plus particulièrement l'image de dévotion. Les deux images n'évoluent donc pas dans des domaines rigoureusement séparés. D'une part, la frontière empirique qui les distingue est particulièrement labile, comme nous venons de le montrer. D'autre part, l'image du retable a une portée qui dépasse celle de son autel, c'est-à-dire de son rôle liturgique. C'est ce qui lui a permis d'avoir un impact iconographique et morphologique aussi crucial sur les images de dévotion, depuis le milieu du XIIe jusqu'au milieu du XIVe.

Enfin, retables et images de dévotion peuvent évoluer sur le sol commun de l'image contemplative. Le retable en effet peut aussi bien être un support pour scènes historiées qu'un support d'image plus apparentée à l'image de dévotion, isolant une scène d'un contexte narratif afin de permettre à la communauté des fidèles, ou même à un fidèle seul s'il appartient à une certaine couche sociale très privilégiée, de s'abîmer dans sa contemplation. On peut sur ce point reprendre la typologie des retables proposée par Pierre-Yves Le Pogam, laquelle donne une piste féconde pour penser le problème de la généalogie iconographique entre le retable et l'image de dévotion. On peut distinguer entre les retables reliquaires, du côté de l'image hiératique privilégiant la représentation

---

pour la prière ». Pierre-Yves Le Pogam, *Les premiers retables, une mise en scène du sacré*, Musée du Louvre, 2009, p.59

isolée d'un personnage sacré et exerçant une plus grande influence sur l'image de dévotion, et les retables rectangulaires allongés, qui seraient plus du côté de l'historia décrite par Belting et qui constituent la plus grande part de la production du XIII<sup>e</sup><sup>19</sup>. Néanmoins, si cette typologie est tout à fait pertinente, elle réduit le lien généalogique entre retable et image de dévotion aux seuls retables-reliquaires. Or, si le retable-reliquaire exerce bien une influence privilégiée dans la production des images de dévotion du XIII<sup>e</sup> par rapport aux retables rectangulaires, elle n'épuise pas la complexité des liens iconographiques et formels entre les deux types d'image. Si les images de dévotion du XIII<sup>e</sup> en France sont souvent elles-mêmes des reliquaires et reprennent la forme polyptique empruntée aux retables-reliquaires, il en va tout autrement pour les images de dévotion plus tardives. Celles-ci sont caractérisées notamment par l'abondance de personnages intercesseurs entre le Christ et le spectateur, et en ce sens seront plutôt influencées par l'iconographie des retables rectangulaires.

Malgré ces indistinctions, il existe donc bien un lien généalogique attesté, qui infirme la possibilité d'une confusion absolue entre l'image du retable et l'image de dévotion. En cela, on peut remettre en cause la notion du dévotion chez Belting. L'historien d'art arrache en effet complètement la dévotion à la sphère privée qui la caractérise ordinairement, pour la définir par sa seule vocation dialogique : « La relation intersubjective entre Jésus et le croyant en contemplation présuppose ce qu'il est convenu d'appeler la dévotion, c'est-à-dire le dialogue religieux qu'une *communauté ou un individu* (souligné par nous) entretient avec un interlocuteur imaginé d'une certaine façon. Lorsque cette relation prend appui sur une image qui présente le personnage figuré comme un partenaire vivant, on peut parler d'image de dévotion. »<sup>20</sup>. La différence entre culte et dévotion chez lui est donc seulement la vocation communicationnelle spécifique à la dévotion, qui n'est pas présente dans toutes les œuvres de culte. Ce faisant, il confère à la notion de dévotion une ubiquité sans doute trop importante, qui conduit à une indistinction encore plus radicalisée entre retable et image de dévotion, qui peuvent dès lors tout deux indifféremment être le support du même type de dévotion. Or, le retable se développe près d'un siècle avant l'image de dévotion et a eu l'impact iconographique et morphologique de l'image du retable sur celle de dévotion qui se développera ultérieurement. Pour définir l'image de dévotion, il nous faut donc non seulement tenir ensemble forme et fonction, mais garder à l'esprit le caractère fondamentalement privé de cette dernière.

Nous circonscrivons donc pour notre part la dévotion dans les limites de la sphère privée, en montrant comment l'image publique du retable, qui a justement tiré son importance inédite du culte collectif dont elle a fait l'objet, associée à l'ostension de l'hostie dans une scénographie du sacré

---

<sup>19</sup>*Ibid.*, p.19

<sup>20</sup>H. Belting, *L'Image et son public au Moyen-âge*, Paris, 1998, p.3

dont elle est devenue le point focal, a pu influencer l'ensemble de la production picturale de l'époque. C'est notamment pour son caractère public, encore une fois qui ne concerne pas tous les retables, que cette image sur l'autel a pu servir de modèle à l'image de dévotion qui s'est développée plus tard dans l'espace domestique. C'est autour du retable qu'a été redéfini le rôle nouveau de l'image. Par sa place centrale dans le rituel liturgique, donc sa large accessibilité, l'image du retable a joui d'une aura qui a excédé le champ de l'Office pour devenir la parangon d'une image nouvelle. Nous garderons évidemment à l'esprit les cas limites et les zones de flou entre retables et images de dévotion, salutaires en ce qu'elles nous interdisent tout raisonnement mécanique et abstrait, que nous venons d'exposer.

Toutefois, ces remarques empiriques, si elles mettent en cause l'hermétisme abstrait de la frontière entre les deux images, si elles établissent une préséance chronologique du retable sur l'image de dévotion, n'expliquent pas encore véritablement la force de modèle qu'a eu le retable pour cette dernière image. Or, le retable contient bien en son sein, en tant qu'œuvre de culte destinée à toute la communauté des laïcs et au cœur du rituel eucharistique, la possibilité de l'image de dévotion, privée et circonscrite à l'espace domestique.

Pour le démontrer, il nous faut commencer par établir les conditions de possibilité de l'excès de l'image du retable sur elle-même, c'est-à-dire sur l'image liturgique cantonnée à la table de messe qu'elle constitue, pour pouvoir la mettre en rapport avec une image de dévotion qui n'est pas liturgique. Pour cela, nous éclairerons en premier lieu la nature de la tension qui caractérise la relation du retable et de la table d'autel, cristallisée autour de la notion de communion sacramentelle, propre à la liturgie, opposée à celle de communion visuelle, propre à l'image du retable. Nous mettrons également en lumière comment la nouvelle scénographie de la messe qui émerge au XIII<sup>e</sup> a participé à donner à l'image du retable un impact qui a largement outrepassé ses strictes limites liturgiques, en redéfinissant la place de l'officiant et en associant à l'image du retable l'ostension de la sainte et vivante hostie.

Nous examinerons ensuite les rapports entre le retable et l'image de dévotion à l'aune de la notion d'isolement, qui concerne aussi bien la figure sacrée au sein de l'image, isolée de son contexte narratif, que le spectateur, isolé de la communauté des fidèles. Il nous faudra revenir sur le principal dispositif d'isolement du spectateur qui naît au milieu du XIII<sup>e</sup>, à savoir l'hagiographe, dispositif permettant d'assister à la messe tout en étant distingué de l'assemblée des fidèles, sans en être coupé. L'hagioscope donne naissance à une expérience singulière du retable, véritablement matricielle pour l'immersion contemplative appelée par l'image de dévotion. Cette notion d'isolement se traduit également par divers procédés au sein de l'image, même lorsque celle-ci reste prise dans le régime de l'*historia*. Par exemple, l'isolation du personnage principal hors du récit de



sa vie peut être rendue par un effet de symétrie, corrélé à une hiérarchisation des scènes représentées : on trouve souvent deux scènes secondaires articulées autour d'une scène majeure qui va constituer un axe de symétrie, et se voir par là dotée d'une importance supérieure. Dans cette scène majeure, à l'inverse des scènes narratives qui l'entourent, le personnage sacré fixe en outre le spectateur, amorçant le dialogue propre à la dévotion évoqué par Belting. Statique, il surmonte également la distinction entre le mouvement qui serait le propre de l'image historiée du retable et l'image de dévotion résolument fixe. Dès le XIII<sup>e</sup>, mouvement et fixité cohabitent sans cesse au sein du retable, articulés dans un jeu de procédés qu'il nous faudra explorer.

Enfin, nous reviendrons sur l'émergence de traits iconographiques au sein du retable qui préfigurent ceux de l'image de dévotion. Au XIV<sup>e</sup>, sous l'influence notamment du mysticisme rhénan, le contenu de la représentation deviendra plus vivant et expressif, tout en faisant signe vers le royaume de Dieu. Mais dès le XIII<sup>e</sup>, la figure du Christ, toujours centrale, évolue au sein des retables pour devenir de plus en plus incarnée : l'épreuve charnelle de sa souffrance est crûment rendue par une représentation naturaliste de ses plaies ; il devient également un être sexué, paré des attributs virils qui le rattachent au monde des hommes. Il nous faudra nous attarder également sur la présence de plus en plus envahissante des personnages de ses intercesseurs, notamment St-Jean et Marie Madeleine, truchements par excellence et modèles de dévotion pour les fidèles. En outre, sa Mère, qui l'accompagne toujours au pied de la Croix en sa qualité d'intermédiaire entre les royaumes céleste et terrestre, va faire l'objet d'un culte marial qui se développera au XIII<sup>e</sup> et elle sera parfois représentée seule et isolée. Cette place prépondérante de la Vierge qui s'exprime au sein des retables va également influencer la production d'images de dévotion ultérieures.

Notre argumentaire, lorsqu'il évoquera la généalogie concrète entre le retable et l'image de dévotion via une étude iconographique et morphologique, s'adossera davantage aux travaux de Panofsky qu'à ceux de Belting, pourtant plus récents. Nous reprendrons néanmoins une large part de ses études sur les structures sociales et économiques et sur les prédications des ordres mendiants. Il nous faut justifier cette préférence avant d'entamer notre propos, et dialoguer un moment avec l'historien byzantiniste. Ce dernier a entrepris un vaste travail de généalogie de l'image de dévotion dont l'apport est précieux et irremplaçable et dont la valeur n'est pas à remettre en cause. Il nous faut d'ailleurs y revenir un instant.

L'historien d'art allemand opère en mettant en rapport cette image chrétienne occidentale avec l'icône byzantine. Dans *l'Image et son public à la fin du moyen-âge*, reprenant les travaux de Panofsky, il insiste sur l'influence de l'Orient sur le développement iconographique et formel de l'image de dévotion, influence rendue possible par le sac de Constantinople de 1204, qui a permis à l'icône de se démocratiser en dehors des frontières de l'Empire romain d'Orient. À travers son

prisme comparatiste, Belting démontre que l'image de dévotion qui naît à Florence est le fruit d'une rencontre avec l'icône byzantine, qui se traduit notamment par la représentation du corps à mi-buste. Cet art italien s'inscrivait alors dans un champ de conscience religieux pris dans une redéfinition active de ses prémisses et dans une infrastructure économique caractérisée par l'émergence de riches marchands au sein des grandes républiques urbaines. L'activité religieuse individuelle des laïcs y était encouragée par les ordres mendiants et la demande en images dédiées à la dévotion privée était de plus en plus importante chez la bourgeoisie naissante. À de nouvelles pratiques religieuses et à un contexte économique et social nouveau correspondait ainsi un nouveau rapport à l'image. Or, ce changement dans le rapport à l'image assignait à celle-ci une nouvelle fonction. D'où l'articulation, tout à fait pénétrante, opérée par Belting entre la fonction de l'image et sa forme : à une fonction répondant au besoin de dévotion privée, une nouvelle forme devait voir le jour, sous l'influence notamment de l'icône byzantine.

Le terme de « forme » chez Belting est à entendre en un double sens. Elle est à la fois un contenu iconographique et une morphologie, les deux dimensions étant également intimement liées. Les nouveaux canons iconographiques, comme la *Déploration du Christ* ou la *Pietà* qui commandent l'image de dévotion sont en fait consubstantiels d'une nouvelle forme d' image accomplie dans son essence picturale, c'est-à-dire affranchie du modèle textuel qui commandait sa configuration. C'est l'avènement de l'*imago pietatis*. C'est ce qui lui fait dire qu'« Avec l'*imago pietatis*, est apparu non point tant un nouveau contenu pictural qu'une nouvelle forme picturale. »<sup>21</sup> L'*imago pietatis* est prise dans une acception toute particulière : si elle se traduit bien par de nouveaux contenus, et qu'à ce titre elle reste une catégorie iconographique générale, elle est surtout l'incarnation privilégiée d'une nouvelle conception de l'image, qui ne se lit plus comme un récit mais se contemple.

En outre, la démonstration du Belting permet de préciser le concept d'image de dévotion par la négative, en la distinguant de l'icône byzantine, qui est l'une de ses principales sources d'influence mais qui ne se confond pas avec elle. L'*imago pietatis* n'est pas comme une copie conforme de l'icône. En tant qu'inscrite dans un champ de conscience particulier, celui de l'Occident chrétien de l'époque, différent de celui de l'Empire byzantin, sa fonction est nécessairement autre et appelle, en conséquence, des infléchissements formels. Belting résume bien cette idée dans l'assertion suivante : « Les modifications formelles de l'icône ont été les moyens de son appropriation sémantique. »<sup>22</sup>

Tout cela est tout à fait juste et il n'est nullement question pour nous de remettre en cause la pertinence de sa thèse. Belting démontre très justement comment le modèle de l'*imago pietatis* a

---

<sup>21</sup>H. Belting, *L'image et son public au Moyen-âge*, Paris, 1998, p.5

<sup>22</sup>*Ibid.*, « De la croix peinte à l'*imago pietatis* : modification fonctionnelle et assimilation », p.205

infléchi la forme de l'image de dévotion, avec la réappropriation italienne de l'icône byzantine. Toutefois, l'*imago pietatis* n'épuise pas la question de l'image de dévotion. Cela ne dit rien des premières images de dévotion apparues en France dès le premier quart du XIII<sup>e</sup>, c'est-à-dire bien avant que l'influence de l'icône byzantine ne s'y fasse sentir, et qui sont tout autant des supports à la prière permettant l'établissement d'un dialogue avec la figure sacrée représentée. Ces premières images étaient notamment sous l'influence des retables reliquaires. Son approche de l'image de dévotion est à ce titre lacunaire.

En outre, sa généalogie de l'image de dévotion est exclusive de tout rapport à un autre type d'image que l'icône byzantine, ce qui est plus problématique. Pour Belting, l'image de dévotion dérive tout entière de la réappropriation d'un type issu de l'image importée d'Orient. Le prisme de son analyse est extrêmement marqué par l'approche comparatiste, au point de s'y réduire parfois complètement. De ce fait, elle ne s'occupe pas du rapport entre ces images de dévotion et les premiers retables qui ont servi de modèles aux premières images de dévotion. Notre thèse est de ce point de vue plus critique : il s'agit de montrer en quoi la *première* matrice des images de dévotion est bien le retable, et que la rencontre avec l'icône byzantine ne sera qu'une inflexion, bien que d'une importance cardinale, par rapport à la production de ses motifs iconographiques privilégiés.

En tout dernier lieu, il nous faut justifier notre approche qui, d'un point de vue géographique, sera autant tournée vers l'Europe du Nord que vers l'Italie pour ce qui est des images de dévotion. En élargissant le caractère opératoire de cette image au-delà des seuls monastère féminin du sud-ouest de l'Allemagne dans son *Imago pietatis*, Panofsky a rendu cette notion performative en dehors des frontières germaniques, et tout particulièrement en Italie. Cela ne l'empêche pas de souligner l'existence d'une certaine diversité entre les différents pays étudiés ; il ne fait pas ici un usage générique de la catégorie niant les différences empiriques régionales. Il démontre ainsi que les artistes d'Europe du Nord privilégient certains thèmes, comme l'*Homme de Douleurs*, tandis que leurs homologues italiens leur préfèrent le *Christ de Pitié avec la Vierge*, où le Sauveur est représenté à mi-buste, du fait notamment de l'influence des motifs hérités de l'icône byzantine. Toutefois, l'image de dévotion reste opératoire pour Panofsky, comme pour Belting, en dehors des frontières des grands États d'Europe occidentale de la fin du Moyen âge, et nous le suivrons dans ce choix. Nous ne nous arrêterons donc pas sur un motif iconographique en particulier privilégié par telle ou telle tradition locale.

En outre, ces spécificités régionales de l'image de dévotion, intéressantes à bien des égards, ne sont guère pertinentes dans le cas de notre propos. Elles n'éclairent en effet en rien la façon dont a pu s'élaborer, au sein de l'œuvre de culte collectif qu'est le retable et plus généralement d'une image prise dans la redéfinition universelle de ses prémisses théoriques, que ce soit en Europe du

Nord ou en Italie, une expérience perceptive religieuse qui a pu donner naissance à une image de dévotion destinée à la contemplation individuelle et permettant l'immersion méditative du croyant. Une telle approche ferait que jeter davantage de confusion dans la notion d'image de dévotion, dont la définition est encore très mouvante et controversée.

Enfin, nous avons jeté notre dévolu sur le retable français comme principal pôle d'influence sur l'image de dévotion à cause du rôle majeur joué par Paris, notamment à travers l'abbaye de Saint-Denis, à partir du XIII<sup>e</sup>, dans la création et le développement de nombre de domaines de l'art médiéval de toute l'Europe, et tout particulièrement du retable. À l'influence de l'île-de-France, il faut ajouter celle, plus marginale quoique non négligeable, de la région bourguignonne. En tant que c'est d'abord en France que cette œuvre devient le point focal privilégié de la liturgie chrétienne, c'est autour d'elle que s'élabore un nouveau rapport à l'image. Plus précisément, c'est là qu'un nouveau rôle contemplatif va lui être imparti, et cela va se traduire concrètement dans l'iconographie et la morphologie de cette œuvre. C'est également au sein de ces œuvres que l'on peut voir le plus finement l'évolution des formes au sein d'époques qui sont autant d'étapes dans lesquelles le retable va préparer ce qui se verra ultérieurement qualifier d'image de dévotion. Cela se traduira dans une iconographie particulière du Christ, par une mise en scène où la présence d'intermédiaires (Saint-Jean, Marie-Madeleine) entre le spectateur et lui se trouve systématisée, et enfin par une morphologie tendant à isoler, par divers procédés, la figure centrale du retable, au détriment des scènes historiées qui la jouxtent, et ce dès le XIII<sup>e</sup>. Au XIV<sup>e</sup>, ce seront les évolutions au sein du style, qui deviendra plus expressif, qui nous permettront de montrer en quoi les retables français représentent un jalon décisif dans la genèse complexe de l'image de dévotion.





2. *La Vierge et l'Enfant (« Vierge glorieuse ») et scènes de la vie de la Vierge*, Paris, Musée du Louvre, département des objets d'art, vers 1320-1340



## I. Du culte à la dévotion

### 1. Le mariage houleux du retable et de la table de messe : un modèle topologique aristotélicien

Pour cerner précisément les tenants et les aboutissants des rapports entre le retable et l'autel, le choix de l'appareil conceptuel du philosophe grec, qui peut de prime abord apparaître bien abstrait par rapport à notre problème très concret du passage de l'image du retable à l'image de dévotion, nous apparaît tout à fait légitime et pertinent dans la mesure où ces catégories topologiques procèdent d'un paradigme cosmogonique qui sied au champ de conscience médiéval. Elles correspondent en effet parfaitement à la façon dont les lieux de culte du haut moyen-âge et du moyen-âge tardif étaient effectivement pensés, c'est-à-dire comme des totalités organiques composées de lieux strictement hiérarchisés en fonction du rôle dans la scénographie du sacré qu'ils étaient amenés à jouer. La topologie aristotélicienne, en tant qu'elle ne qualifie pas de simples rapports spatiaux mais qu'elle est toujours dans un rapport étroit à l'ontologie, est en ce sens particulièrement opératoire pour rendre compte des choix scénographiques médiévaux, notamment dans les espaces du sacré, qui redoublent dans leur architecture même la vision du monde cosmogonique de leur époque. Elles sont particulièrement pertinentes pour rendre compte de la solidarité ontologique profonde entre le retable et son autel, traduite dans des rapports spatiaux lestés d'une portée métaphysique.

#### A) Lieu propre et lieu commun

Aristote commence par distinguer tout d'abord deux types de lieux ontologiquement différents, bien qu'en relation l'un avec l'autre, qui sont le lieu propre et le lieu commun.

Le lieu propre est associé au corps physique particulier qu'il enveloppe, en tant que ce dernier est distinct des autres corps. Toutefois, le lieu n'est pas ce qui distingue les corps les uns des



autres ; ce rôle est pris en charge par la forme. Il y a donc autant de lieux propres que de corps physiques singuliers. C'est ce lieu propre qui répond à la définition de « première limite immobile du contenant ». Si le terme « contenant » est inadapté pour notre propos dans la mesure où il suppose un type d'inclusion purement matériel \_le lieu chez Aristote enveloppe le corps mais aucune rencontre génératrice de sens n'est pensée entre ce corps et lui\_ la « première limite immobile » est une définition qui nous sera très précieuse par la suite pour penser le rapport du retable à son autel, notamment parce que l'immobilité du retable est ce qui le distingue de l'image de dévotion, qui n'a pas à proprement parler de lieu propre.

Le lieu commun, identifié au Ciel par Aristote, est, à l'inverse, unique ; il contient tous les lieux propres. Il nous faut préciser la manière dont les lieux propres habitent le lieu commun, sous peine de retomber dans l'aporie dénoncée par Zénon d'Élée : si le lieu est dans un lieu, ce dernier, puisqu'il doit bien être quelque part, doit également se trouver dans un lieu, etc... Les lieux propres sont en réalité dans le lieu commun comme les parties dans le tout, et non comme d'autres corps dans un lieu. Cela permet ainsi au Stagirite de rappeler que les lieux propres ne sont pas des corps, et, cela lui permet du même coup de ne pas tomber dans l'écueil logique mis en lumière par Zénon. Par ailleurs, Aristote met en lumière par cette remarque une conception du monde compris comme **un** cosmos fini et réglé, où tout lieu participe, par sa place définie, à l'économie globale du lieu commun.

Nous pouvons reprendre cette définition du lieu commun à Aristote pour comprendre ce qui se joue dans un édifice religieux, en infléchissant toutefois le sens original du concept du Stagirite. La conception du lieu commun qu'il développe au chapitre IV ne s'applique en effet qu'au ciel, alors que nous l'emploierons pour l'ensemble des édifices religieux. Cela implique donc de se défaire de l'unicité propre au lieu commun chez le penseur grec, mais le fond du raisonnement demeure inchangé. Le noyau du concept de lieu commun étant son identification à une totalité faite de lieux propres qui sont autant de parties, reste opératoire et très intéressant pour comprendre les enjeux de l'architecture ecclésiale. Le lieu ecclésial n'est certes pas unique comme l'est le ciel chez Aristote, mais il est bien unitaire. Il est à ce titre « commun », mais dans une acception toute différente de celle, politique, d'espace partagé par une ou plusieurs communautés humaines, en l'occurrence celle des clercs et des fidèles. La définition du lieu commun chez le Stagirite permet en effet de comprendre pourquoi ces lieux ne sont pas seulement « communs » par cette vocation, mais dans la mesure où ils sont pensés comme des totalités tenues par l'agencement des lieux propres qu'ils comportent, assimilables à des parties inscrites dans un tout organique. Cette identification entre lieu et partie est par ailleurs omniprésente sous la plume d'Aristote, qui identifie le vocable « τόπος » à la fois à un endroit déterminé et à une région physiologique d'un organisme dans son *De Partibus*



*Animalium*<sup>1</sup>. L'espace sacré du lieu ecclésial est en effet toujours polarisé en lieux à la fois distincts et en continuité les uns avec les autres, comme dans un organisme<sup>2</sup>. Cette conception médiévale du lieu, qui s'applique tout particulièrement aux espaces sacrés, est aux antipodes de l'espace newtonien comme trame homogène et continue, et les catégories d'Aristote sont mieux à même de cerner sa spécificité que celles utilisées par la physique moderne. Les regards des fidèles sont ainsi distribués dans le lieu commun ecclésial en différents lieux propres qui fondent sa dimension unitaire.

Le lieu propre est donc doublement caractérisé. Il est à la fois partie en continuité avec la totalité qui l'embrasse, et il est également polarité, c'est-à-dire littéralement chargé d'une force d'attraction pour le fidèle qui s'y trouve. L'autel majeur en est l'exemple parfait : il est d'une part le lieu propre de l'image du retable, et d'autre part la partie de l'église dont la force magnétique est la plus importante. L'intention qui commande à l'architecture de ce lieu commun est donc bien l'instauration d'une solidarité cosmogonique et sémantique entre les divers lieux d'images qui le constituent.

Cet exemple toutefois comporte une limite apparente : on nous rétorquera que ce sont autant les retables qui sont agencés comme les parties dans le tout de la cathédrale que les autels qui les soutiennent, alors que chez Aristote il est spécifié que ce sont les *lieux propres* qui sont dans le lieu commun comme des parties dans un tout, et non les *corps physiques* qu'ils englobent. En réalité, dans les édifices religieux, ce sont bien les autels qui sont présents comme des parties dans le tout, et non les retables qu'ils contiennent. Nous pouvons tenter une comparaison organique pour résoudre cette difficulté.

Le lieu propre est identifiable à une séreuse. Ce vocable technique est utilisé en anatomie pour désigner un certain type de tissu organique qui rend possible les échanges entre les organes qu'il recouvre et le reste de l'organisme, tout en restant indépendant des organes en question. La séreuse la plus célèbre est la plèvre, qui recouvre les poumons. Elle peut s'en détacher dans le cas de maladies pulmonaires qui peuvent être létales. Lorsque la plèvre se détache, les poumons n'ont plus d'échanges avec le reste de l'organisme et ne sont plus approvisionnés en sang. Elles remplissent donc le rôle de trait d'union et sont les garantes du bon fonctionnement des organes et par extension du corps tout entier.

Or, c'est ce rôle de trait d'union qui nous permet de résoudre la difficulté de la disposition

---

<sup>1</sup> Δ 2, 677 a 3 pour l'emploi rigoureusement topologique du terme, et B 10 656 a 28 pour son emploi en vue de qualifier la partie d'un organisme

<sup>2</sup> « dans l'Europe féodale, l'espace n'était pas conçu comme continu et homogène, mais comme discontinu, hétérogène et polarisé », Alain Guerreau, « Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen », dans Neithard Bulst, Robert Descimon et Alain Guerreau (éd.), *L'Etat ou le Roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (XIVe-XVIIIe siècle)*, Paris, EHESS, 1996, p. 85-101.

des retables dans l'Église. Comme des sereuses, les lieux propres que sont les autels rattachent les retables à l'édifice religieux qui les embrasse. À cet égard, ils sont assimilables à la fonction du cadre dans un musée, telle qu'elle a été formulée par Cesare Brandi dans un son article *Autre problème de restauration : faut-il enlever ou conserver les cadres ?*, en appendice de sa *Théorie de la restauration* : « La fonction du cadre se définit d'abord comme un raccord spatial : (...) entre la spatialité de la peinture et la spatialité propre au mur sur lequel est accroché la peinture. »<sup>3</sup>

Toutefois, il faudrait ajouter dans le cas de notre étude que ce raccord spatial est également un raccord sémantique, dans la mesure où cela permet de comprendre non seulement comment l'autel est inscrit spatialement dans un édifice ecclésial, à la façon d'une partie dans un tout, mais également comme il fait sens à partir de lui. Ce raccord est donc à la fois topologique, comme chez Aristote, et sémantique. Sa dimension de trait d'union topologique entre le retable et l'église, attestable dans l'élévation physique du retable à une certaine hauteur, dans son positionnement privilégié juste derrière le Chœur, dans les modalités de son exposition devant l'Assemblée des fidèles, est en effet toujours corrélée à une dimension signifiante. Il permet au retable de faire sens comme œuvre cultuelle par rapport à l'église dans laquelle il est inscrit. Dans la mesure où l'autel est le support consacré pour l'Office, c'est lui qui confère au retable sa qualité d'image eucharistique. C'est également lui qui le rattache physiquement, par sa hauteur et sa situation préférentielle au sein de l'architecture sacrée, au reste de l'église. Il est le socle architectonique signifiant d'une scénographie du sacré au sein de laquelle l'image du retable tient une place de plus en plus prépondérante, souvent au détriment des autres accessoires liturgiques. L'autel du XIIIe que surmonte le retable permet ainsi à l'église de constituer sa trame discontinue et hétérogène de lieu commun polarisé par divers lieux d'images cultuelles, qui ont chacune leur lieu propre. Nous avons fait le raisonnement pour le couple constitué par le retable et l'autel, mais nous aurions très bien pu le faire pour celui qui unit le chapiteau à la colonne, pour l'époque romane et jusqu'aux prémises du gothique classique du moins.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Cesare Brandi, *La théorie de la restauration*, Appendice VII, *Faut-il enlever ou conserver les cadres ?*, trad. Baccelli, Allia

<sup>4</sup> Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar, *Chapitre I - Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté*, Images Re-vues, dans le Hors-série 3, 2012 : *“Iter” et “locus”. Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne*. Les trois historiens développent dans leur article un argumentaire à maints égards semblable au nôtre, avec un outillage conceptuel différent. Leur démonstration porte spécifiquement sur le lien qui unit le chapiteau, définit comme « image-lieu » à sa colonne d'une part, et au reste du lieu ecclésial d'autre part. Les colonnes, à l'instar de l'autel, n'y sont jamais décrites comme de simples supports, mais sont toujours lestées d'une portée symbolique. Pour cela, les trois auteurs convoquent l'abbé Suger et l'importance qu'il accordait aux deux rangées de douze colonnes dont il dota le nouveau chevet de son abbatale, la première rangée symbolisant les apôtres et la seconde les prophètes. C'est ce qui leur fait dire que « le chapiteau ne peut être dissocié de la colonne dont il est le sommet », en tant que cette colonne, encore une fois, n'est pas seulement là pour soutenir physiquement l'image qui la couronne. Cela n'empêche pas le chapiteau d'être le véritable point focal de l'ensemble, par les reliques qu'il contient, comme dans le cas de l'abbaye de Lagrasse, au XIIIe. Les *Gesta Karoli Magni* évoquent ainsi la construction de

Il nous faut à présent pousser le caractère opératoire des catégories d'Aristote plus loin encore dans leur articulation de la topologie et de l'ontologie, en les confrontant à la réalité empirique constituée par la trinité église/autel/retable. Comme tout véritable lieu propre, l'autel n'est pas indépendant du lieu commun dont il est une partie, au sens presque organique du terme. Il faut entendre cette absence irréductible d'autonomie encore une fois en un double sens spatial et ontologique, comme chez Aristote. L'autel est en effet tout autant inféodé à son lieu ecclésial que le retable ne l'est à son autel. C'est bien l'église qui lui confère l'intégralité de sa consistance ontologique, en lui donnant une place centrale dans le dispositif architectural sacré qui l'identifie comme le support de la Messe. Le lieu propre est donc bien une partie du lieu commun, et n'est à ce titre pas dissociable de l'économie globale d'un l'édifice religieux qui lui confère sa dimension sacrée. En somme, un autel sans église n'est plus qu'une table.

Cette différence entre lieu propre et lieu commun appliquée à notre propos nous permet de souligner qu'il y a bien distinction dans le rapport entretenu entre l'autel et l'église et celui entre le retable et l'autel, et de cerner la nature précise de cette distinction. Les premiers sont dans un rapport de *continuité*, alors que les seconds sont *contigus* l'un à l'autre. L'autel en ce sens est absolument inféodé à l'église ; il ne jouit d'aucune autonomie, même théorique et abstraite, à l'inverse du retable, en tension avec son autel. Cela paraît paradoxal, surtout après avoir réaffirmé l'idée selon laquelle le retable, en sa qualité d'image du culte, est tributaire de l'autel. Ici, il nous faut être précis. Le retable n'est effectivement pas *dissociable* de son autel : c'est ce dernier qui, par sa présence, matérialise l'essence cultuelle du retable. Toutefois, cela n'exclue pas la possibilité d'une véritable tension entre les deux. Et en effet, il y a bien une contradiction irréductible entre le retable et l'autel, attestée par les nombreux actes de concile s'efforçant de régler leur difficile cohabitation, et qui reconduit en fait celle de l'iconoclasme face à l'iconodulie. On peut penser aux prêches très emphatiques d'un St Bernard aspirant à revenir à la divine simplicité de l'action de grâce et aux origines du culte chrétien. L'image, mue par sa logique propre, gêne de façon générale le recueillement du peuple de Dieu pour le cistercien. À ses yeux, la logique sacramentelle présuppose l'austérité et le dépouillement les plus absolus. Cela est vrai à plus forte raison pour le plus important des rituels, celui de l'eucharistie, qui ne peut guère souffrir de concurrence visuelle de l'image. Ces protestations ferventes n'empêchent pas le XIII<sup>e</sup> de marquer l'avènement d'une hégémonie visuelle du retable sur l'autel. Ils actualisent par leur présence de plus en plus visible le conflit entre l'image et le recueillement.

Or, c'est là que les concepts aristotéliens se montrent singulièrement féconds : le corps

---

*l'abbatiale à l'époque de Charlemagne et indiquent : « que tous les chapiteaux soient creux, car nous y mettrons assez de reliques afin que ce lieu soit gardé de toute tempête et de toute foudre par la volonté de Dieu ».*

physique n'est pas dans un rapport de continuité avec le lieu propre qui l'enveloppe, mais de contiguïté avec ce dernier. Le continuité ne souffre pas de tension, alors que, par définition, deux entités contiguës ne peuvent pas coïncider l'une avec l'autre. L'autel n'est pas dans un rapport de tension avec son lieu de culte, alors que le retable est dans une tension permanente avec son autel. Cela nous conduit à entrer dans le vif de notre propos, c'est-à-dire la nature du rapport conflictuel entretenu entre l'autel et le retable.

B) De la continuité organique à la contiguïté topologique : l'horizon d'un divorce possible

Le lieu propre permet de remplir la condition essentielle qui rend possible notre thèse. Il permet de comprendre, en abolissant la coïncidence du retable et de son autel, comment l'image du retable, dont la fonction première est de surmonter la table de Messe, a pu donner naissance à une image de dévotion qui soit entièrement indépendante de l'autel. Cette première condition est en effet nécessaire dans la mesure où, pour que l'image du retable puisse constituer la matrice d'une image autonome par rapport à l'existence d'un autel et même d'un quelconque contexte liturgique, il faut que le retable soit lui-même en tension phénoménologique avec son autel. Nous allons nous efforcer de voir jusqu'où cette tension peut être conduite.

Dans la *Physique*, la traduction consacrée du terme employé pour signifier la contiguïté est la « séparation »<sup>2</sup>, (du moins d'après la traduction Stevens). C'est Bergson qui lui préfère le vocable de « contiguïté » dans sa thèse latine sur *l'Idée de lieu chez Aristote*. Nous le suivrons dans ce choix de traduction car il explicite avec une grande justesse la nature du rapport entre le corps enveloppé et son lieu propre, dont les extrémités respectives sont « en même temps ».<sup>5</sup> Lorsque les extrémités sont continues, elles « ne font qu'un ». Cette continuité de la partie par rapport au tout qui l'embrasse fonde bien le caractère unitaire de l'église et de l'autel, mais elle est inapplicable au couple retable/autel. La notion de contiguïté, à l'inverse, implique que les extrémités du corps et de son lieu ne coïncident en effet jamais véritablement, mais existent toujours concomitamment, ce que n'induit pas nécessairement le simple vocable de « séparation ». Le concept de contiguïté est donc crucial pour préserver « l'autonomie de l'apparaître » de l'image du retable par rapport à son autel, et il va nous permettre de poser la condition de possibilité de l'excès de l'image du retable sur elle-même, et plus tard sa transition vers l'image de dévotion.

Avant d'aller plus avant, il nous faut justifier l'emploi du registre phénoménologique, déduit ici de la nature proprement picturale des images sculptées sur les retables. Si nous parlons précisément d'« autonomie de l'apparaître » du retable par rapport à son autel et non d'autonomie abstraite et totale, c'est que, comme nous l'avons affirmé précédemment, affirmer l'autonomie du

---

<sup>5</sup>Aristote (cité par Bergson), définition fixe donnée à la fois dans *La Métaphysique* et dans *La Physique*.

retable par rapport à son autel est extrêmement délicat. Un retable totalement indépendant de son autel n'a guère de sens. Il ne peut être séparé ni d'une table de Messe, ni par extension d'un lieu de culte. Cela l'arracherait tout simplement à ce qui sous-tend son essence d'image de culte. D'une part, cela irait à rebours de sa fonction cultuelle première, du moins en ce qui concerne les retables du maître autel, qui est d'être le support pictural de l'Office et de jouir d'une place privilégiée dans la scénographie du sacré médiévale. D'autre part, cela romprait également une position spatiale inscrite jusque dans son étymologie, celle d'être « en retrait de la table de Messe ».

La question se pose d'ailleurs de façon particulièrement aiguë aujourd'hui dans la mesure où les conditions d'exposition muséale dissocient complètement le retable de son lieu sacré. Une entorse à cette règle mérite d'être soulignée pour sa rareté, celle d'une exposition sur les retables italiens des trecento et quattrocento tenue à la National Gallery en 2011. La quatrième salle recréait ainsi le plus fidèlement possible les conditions d'exposition de l'époque, avec de la musique, des croix d'autel et tout le mobilier liturgique dans un décor de chapelle. Les dispositions des visiteurs du musée n'ont évidemment rien à voir avec celles des fidèles italiens des XIVe et XVe ; leurs expériences esthétiques respectives sont incommensurables. Toutefois, le statut d'œuvre cultuelle et *in situ* du retable se voyait réaffirmé plus radicalement que par la seule présence du traditionnel cartel mentionnant que l'image exposée provient bien d'un retable. Mis à part cette exception, l'exposition muséale classique des retables nous oblige à être conséquent et à affirmer que l'on n'a dans ce cas plus véritablement affaire à un retable, mais bien à une œuvre d'art détachée de tout caractère cultuel. Entre le retable et l'autel, il existe donc un lien indissoluble que la notion de contiguïté seule n'est pas capable de rendre.

Cette notion est en effet insuffisante pour nous car elle n'implique aucune véritable articulation entre les images et les lieux auxquels elles sont contiguës. On peut en effet très bien dire d'un objet qu'il est contigu à son lieu sans que ces deux entités n'entrent nécessairement en interaction. Plus précisément, la notion de contiguïté qualifie un rapport exclusivement spatial entre deux objets, et ne permet pas de saisir ce qui se joue en terme de sens et de tension ontologique dans leur rapport. Nous pourrions nous rabattre de nouveau sur la solution que nous avons précédemment développée et qui consiste à recourir aux lieux premiers qui permettent, par leur fonction de séreuse, de lier les œuvres d'art et le lieu commun. Mais le problème ne serait pas résolu pour autant. Certes, le problème de l'articulation topologique et sémantique du retable à l'église, c'est-à-dire celui du corps physique et du lieu commun, peut être pris en charge par l'autel, c'est-à-dire par le lieu propre du retable. Toutefois, le problème du lien entre corps physiques et lieux propres, c'est-à-dire pour nous entre le retable et son autel, reste entier.

Se dessine en outre l'écueil logique pointé par Zénon, qui nous rétorquerait qu'il serait

nécessaire au lieu propre d'être lié à l'image par un autre lieu propre qui fasse office de séreuse, et ainsi de suite à l'infini. Outre cette difficulté logique, se cantonner à un rapport de contiguïté entre le retable et l'autel serait tout à fait insatisfaisant. Cela reviendrait à ne voir dans ce couple si singulier dans l'histoire de l'image qu'une cohabitation topologique et à faire fi du lien de sens ambivalent qui les unit en même temps qu'il les met en tension. C'est cet indéfectible lien qui nous empêche d'émettre la possibilité d'une *dissociation* ontologique radicale entre le retable et son autel et qui nous autorise seulement à parler de *tension* ontologique entre les deux, avec les lourdes conséquences phénoménologiques induites par cette tension. Le champ lexical du couple et de l'union, utilisé par Boespflug et sa plume malicieuse<sup>6</sup>, est en ce sens très juste pour qualifier la nature du rapport qu'ils nourrissent, dans leur union intime comme dans l'incessant conflit de leur apparaître respectif.

Cette incomplétude de la notion de contiguïté, qui ne permet pas à elle seule d'épuiser la nature des relations entre le retable et l'autel, doit donc être palliée. Il nous faut encore penser le transfert de sens entre le retable et l'autel, qui fonde à la fois leur solidarité ontologique et leur mise en tension, et cela peut être fait en poussant les catégories aristotéliennes plus loin, c'est-à-dire en exploitant l'idée de naturalité du lieu propre développée par le Stagirite lui-même. Cette caractérisation du lieu propre contigu comme lieu naturel correspond exactement à l'articulation du topologique à l'ontologique.

### C) L'autel : lieu « naturel » du retable ?

Le concept de lieu propre chez Aristote est caractérisé par deux dimensions. Il n'est jamais exclusivement spatial. S'il est caractérisé par une distinction spatiale d'avec le corps physique qu'il enveloppe, comme nous venons de le voir, il constitue surtout le « lieu naturel », c'est-à-dire la destination de ce même corps. C'est là que l'adjectif « propre » prend tout son sens, dans la mesure où ce terme induit alors un rapport de sens très puissant, d'ordre téléologique et cosmogonique, entre le corps et son lieu. On peut reprendre momentanément à A. Hayen sa définition du lieu propre naturel comme « région déterminée de l'univers qui, en attirant vers soi le mouvement naturel d'un corps (...), en définit extrinsèquement la nature spécifique »<sup>7</sup> pour l'appliquer à notre propos. Deux points cruciaux de cette définition ramassée doivent faire l'objet d'un développement. Tout d'abord, l'« attirance » caractérise la vocation du lieu propre naturel à polariser le lieu commun au sein duquel il se trouve. C'est exactement de cela dont il s'agit pour l'autel, lieu propre

<sup>6</sup> « Sitôt mariés en Occident, vers le XIIIe siècle, retable et autel ont formé un couple pour le meilleur et pour le pire ; (...) avec sa lune de miel, ses âges successifs et ses crises. » F. Boespflug, *Le retable et l'autel, alliance ou concurrence ?* éditions du Cerf, 2005

<sup>7</sup> A. Hayen, *La théorie du lieu naturel d'après Aristote. Contribution à l'étude de l'hylémorphisme*, Revue néo-scholastique de philosophie, 1937, volume 40, numéro 53, p. 14-15

naturel de l'image du retable, qui concentre les regards au sein de l'église, c'est-à-dire du lieu commun ecclésial. En outre, la dernière proposition contenue dans la définition de Hayen insiste sur l'idée d'une détermination ontologique extrinsèque du corps par son lieu propre naturel.

L'expression « nature spécifique » nous autorise en effet à employer ce vocable. Cela brise encore une fois toute tentative stérile de conférer une quelconque autonomie ontologique au retable d'autel, qui n'est donc pas une œuvre d'art se donnant à elle-même ses propres règles ou trouvant en elle-même sa raison d'être. Cela insiste également sur l'asymétrie fondamentale entre le retable et l'autel : l'autel, à condition d'être dans un lieu de culte, garde sa qualité de table de messe en l'absence de retable, alors que le retable est dépendant, dans son essence d'image cultuelle, de la présence de l'autel. Sinon, il est tout simplement amputé de ce qui fonde sa raison d'être comme retable. Lorsque cette image siège dans un musée, elle n'appelle en effet plus du tout le même mode de contemplation que lorsqu'elle trône sur une table de messe et qu'elle est le point focal du rituel eucharistique orchestré par l'Officiant, comme nous l'avons développé plus haut.

En somme, cette détermination complémentaire du lieu propre comme lieu naturel est très féconde pour nous car elle nous offre un fond théorique sur lequel se découpe la possibilité de fonder la solidarité ontologique qui relie le retable et l'autel. Le retable, comme n'importe quel corps physique chez Aristote, peut être physiquement dissocié de son autel par l'effet d'un mouvement violent, c'est-à-dire contre sa vocation originaire. Toutefois, sa destination naturelle d'œuvre cultuelle restera toujours la table de Messe. Le rapport qui les unit peut dès lors être qualifié de téléologique. Le terme de téléologie doit seulement être entendu ici au sens où l'image du retable, depuis sa conception jusqu'à ses modalités d'exposition, est tramée de part en part par une finalité incarnée par l'autel et qui lui est donnée de façon extrinsèque, à savoir reposer sur la table de messe pour y accomplir la vocation liturgique à laquelle elle se destine.

Cela posé, on peut légitimement se demander ce qu'il reste de la tension entre l'autel et son retable, une fois leur intrication intime si radicalement réaffirmée. En outre, on voit poindre l'esquisse d'une contradiction dans notre propos, puisque nous avons précédemment affirmé que, contrairement à l'autel, qui est une partie au sein de l'église et qui n'induit à ce titre aucune concurrence avec elle, le retable est bien en tension avec son autel. C'est à ce moment que la tension ontologique doit entrer en scène, fondée sur la distinction entre image de culte et objet de culte. S'il y a bien une solidarité ontologique entre le retable et son autel, que le second est bien le lieu propre naturel et la destination du premier, ils ne doivent pas être confondus pour autant.

Certes, la finalité liturgique sous-tend la raison d'être de l'image du retable. Elle est à ce titre irréductible et rend impossible la dissociation de cette image avec son autel. Néanmoins, cette finalité extrinsèque figurée par l'autel n'abolit pas la spécificité de l'image, qui n'est pas un objet de culte anodin. Il n'y a pas de plénitude ontologique de l'image sur l'autel dans la mesure où l'image

est mue par une logique propre. On est en présence de deux pôles qui tendent à se rejoindre mais qui, structurellement, ne peuvent pas coïncider. Cette constatation était la raison d'être de l'article de François Boespflug revenant sur les deux théories antagonistes consacrées qui opposent deux visions des rapports entre le retable et l'autel, et qu'il renvoie dos à dos<sup>8</sup>. Il y a d'une part la théorie de « l'harmonie préétablie », qui pose que, depuis le XIII<sup>e</sup> jusqu'au Concile de Vatican II, l'image du retable a servi de support pictural pour la messe sans qu'aucune tension ni avec la table de messe, ni plus généralement avec le geste sacerdotal qui orchestre l'Office ne s'en ressente. Il cite les deux chantres les plus radicaux de cette théorie, dont les assertions font particulièrement écho à notre usage des catégories aristotéliennes. L'historien d'art suédois Staale Sinding Larsen écrit ainsi que « la fonction d'une iconographie reliée spatialement à un autel (ce qui est par excellence le cas du retable) est d'illustrer les concepts dogmatiques et doctrinaux exprimés dans la tradition liturgique, théologique et ecclésiologique ».<sup>9</sup> En somme, l'historien fait le même raisonnement que nous, mais en le poussant beaucoup trop avant. Il affirme en effet que le fait que le retable soit « spatialement relié » à l'autel, comme un corps physique à son lieu naturel chez Aristote, induit mécaniquement qu'il s'intègre harmonieusement au rite sacramentel auquel ce raccord spatial à cet autel le rattache, en se contentant de l'illustrer. Or, l'image du retable qui prend son essor au XIII<sup>e</sup> ne se plie pas docilement à la logique de la messe. Placée en majesté sur l'autel, elle induit en effet un rapport de contemplation immersive et non de participation active à l'Office. C'est par ailleurs ce qu'ont fort bien relevé certains « hommes de terrain », c'est-à-dire certains clercs en charge d'accomplir les rituels liturgiques, confrontés à cet antagonisme dans leur travail. Depuis St Bernard de Clairvaux, théologiens et prêtres se sont en effet élevés contre les conservateurs et historiens d'art pour devenir d'ardents thuriféraires de ce que Boespflug appelle malicieusement la « Tabula rasa », c'est-à-dire un autel sans retable qui sied davantage à la célébration proprement sacramentelle et non contemplative de la messe. La tension entre les deux est donc d'ordre phénoménologique.

En somme, le lieu propre naturel qu'est l'autel n'est pas un lieu de repos ontologique pour l'image du retable comme le serait un corps physique dans son lieu propre chez Aristote, et celui-ci induit une tension au sein de la liturgie entre communion visuelle et communion sacramentelle. C'est cette tension qui va notamment être cristallisée au XIII<sup>e</sup> par une reconfiguration de la Messe, en particulier du rituel eucharistique, dont l'image du retable deviendra le centre de gravité. Par extension, c'est la logique picturale et l'importance qui sera accordée à cette logique propre au sein de l'Office qui expliquent l'excès de l'image du retable sur son contexte liturgique strict et sa force de modèle pour l'image de dévotion.

---

<sup>8</sup> F. Boespflug, *Le retable et l'autel, alliance ou concurrence ?*, éditions du Cerf, 2005, pp.7-21

<sup>9</sup> Dans *Iconography and Ritual. A study of Analytical Perspectives*, Oslo, 1984, p.82



On atteint donc ici le point d'achoppement des catégories aristotéliennes. Les concepts de *contiguïté* et de *naturalité* du lieu propre peuvent rendre compte jusqu'à un certain point des rapports entretenus par les deux objets. Toutefois, en tant qu'il s'inscrivent dans une théorie physique et métaphysique ayant vocation à examiner les corps physiques en général, ils ne peuvent épuiser ce qui fonde l'image, irréductible à un corps physique comme les autres. L'image du retable est toujours dans un rapport de concurrence avec l'autel et le prêtre, à cause de son essence picturale et du type de communion visuelle qu'elle induit.

Pour pouvoir cerner les tenants et les aboutissants de cette concurrence d'ordre phénoménologique, il nous faut procéder à un ultime affinage conceptuel. Il nous faudra d'abord séparer cette tension, fondée sur l'apparaître de l'image en tant qu'image, de la trame dialectique qui travaille le corps physique dans son rapport à son lieu chez Aristote. Il y a en effet un risque de confusion entre la dialectique du corps physique et de son lieu chez le Stagirite et la tension entre le retable et l'autel. Cette dialectique chez Aristote s'exprime notamment dans la question du mouvement. C'est ce problème qui va nous permettre de cerner précisément le véritable foyer de tension entre le corps physique et le lieu, qui est tout autre que celui entre le retable et l'autel et, par extension, qui va rendre possible la mise exergue de la singularité de l'image par rapport à celle d'un corps physique.

#### D) Les limites des catégories aristotéliennes pour notre propos

Le corps physique chez Aristote habite son lieu dialectiquement. Ce point a été parfaitement explicité par Bergson, qui s'est appliqué à rendre compte de la nature véritable des rapports entre un corps physique et son lieu dans *La Physique*. Le philosophe français a relevé le paradoxe suivant : le fait que le corps physique et le lieu soient séparables s'éprouve pour Aristote par l'actualisation d'un mouvement. Ce n'est que quand cette séparation s'effectue concrètement, par un éloignement du corps physique d'avec son lieu propre sous l'effet d'un mouvement violent, que le corps peut revendiquer son lieu en acte, en tant que ce lieu est d'abord défini comme distinct de lui. C'est ce qui fait dire à Bergson que « L'objet, comme nous l'avons dit, revendiquera le lieu en acte, lorsque séparé, il sera en mouvement : c'est le mouvement donc qui détruit et l'union de corps et notre incertitude. »<sup>10</sup> Ce n'est que lorsqu'un mouvement violent arrache momentanément le corps physique à son lieu propre que la *contiguïté* entre les deux trouve à s'exprimer. Sinon, « il n'y a pas de raison de dire que le contenant et le contenu se trouvent séparés. »<sup>11</sup> Pour que le corps puisse affirmer être inclus *dans* un lieu auquel il est *contigu*, il faut en effet paradoxalement qu'il s'en

---

<sup>10</sup>Bergson, *L'idée de lieu chez Aristote*, PUF, chapitre VII « Difficultés dans lesquelles tombe la définition aristotélienne du lieu », p. 110

<sup>11</sup>*Ibid.*, ch VII, p.110

éloigne et donc qu'il s'arrache à cette inclusion. Ce paradoxe est condensé par la formule suivante de Bergson, en apparence contradictoire : « un corps est en possession d'un lieu à condition d'être éloigné de ce lieu. »<sup>12</sup>

Ce paradoxe ne permet pas seulement de rendre compte de la première caractéristique du rapport entre le corps et son lieu, à savoir leur contiguïté spatiale, il permet également d'éclairer le rapport téléologique qui les unit. C'est en effet cet arrachement du corps à son lieu propre qui va permettre de qualifier ce lieu propre de naturel, puisque le corps sera alors attiré par lui, ce qui sinon est rigoureusement impossible à vérifier. Un mouvement actuel du corps physique hors de son lieu est donc la condition *sine qua non* de la manifestation des rapports spatiaux et ontologiques entretenus par ce corps physique avec ce même lieu.

Si cette conséquence de l'idée de lieu chez Aristote n'est pas véritablement développée par le Stagirite lui-même, le caractère dialectique des rapports entre lieu et corps est présent de façon sourde dans tout son argumentaire. En témoigne l'évocation lapidaire de la croissance ou de la rétraction des organismes à prendre en charge par le lieu.<sup>13</sup> Il soulève là, sans y répondre, le problème de l'extension du lieu relativement au corps qu'il enveloppe : si le lieu persiste quand le corps physique change de place, qu'en est-il lorsque qu'un arbre croît ? Le lieu accompagne-t-il sa poussée ? Sans doute, mais cela entre alors en contradiction avec la définition selon laquelle il doit être la première limite *immobile* du corps enveloppé, par opposition au corps susceptible d'être mu. La tension entre le corps et son lieu est donc sous le signe d'une irréductible tension, cristallisée par le problème du mouvement, qu'il vienne mouvoir le corps de l'extérieur ou qu'il soit immanent à ce corps. En somme, le lieu propre naturel d'un corps physique s'affirme comme tel lorsque ce corps en est absent, ce qui est l'exact opposé de ce qui se joue entre le retable et son autel. Cette image n'est plus assurée dans son essence cultuelle dès lors que ses conditions d'exposition changent et qu'elle ne surmonte plus sur l'autel.

Ce raisonnement ne vaut donc pas pour le retable et son autel. Arracher le retable à son autel manifeste certes le lien de contiguïté entre les deux et indique que leur solidarité n'est pas celle de parties liées entre elles par un tout qui les embrasserait. Toutefois, comme nous l'avons dit, cela détruit surtout le caractère cultuel du retable, et l'abolirait du coup comme tel. Les images des retables sont des œuvres *in situ*, et ne peuvent pas être arrachées à leur lieu d'exposition original sans que ce soit tout le retable comme œuvre liturgique qui disparaisse. Déplacer un retable, a fortiori pour l'exposer dans un musée, ne revient pas à affaiblir sa vocation d'image liturgique, mais à reconfigurer l'intégralité de son apparaître, qui n'est plus du tout celui d'une image de culte. Cela

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, ch VII, p.110

<sup>13</sup> Aristote, « Comment dès lors parlons-nous des choses qui croissent ? » *La Physique*, Livre IV., trad.Stevens, Vrin, p. 171

n'exclut donc pas l'importance du lieu comme détermination extrinsèque du retable comme tel, bien au contraire, mais cette détermination extrinsèque ne s'exprime tout simplement pas dialectiquement comme chez Aristote.

Cette dernière définition, en quelque sorte par la négative, nous fait sortir du jeu des catégories du Stagirite, qui ont atteint leur limite opératoire pour notre propos. Ce passage liminaire par l'appareil conceptuel du philosophe grec nous a permis de cerner positivement ce qui se joue dans la notion d'œuvre cultuelle qu'est le retable, en éclairant la solidarité topologique et ontologique qui le lie à l'autel qu'il surmonte, tous deux étant inscrits d'une façon différente dans l'économie globale du lieu ecclésial. Il nous a permis également de saisir négativement le foyer précis de la tension qui anime ces deux objets. Il n'est en effet pas dialectique comme chez Aristote ; il ne s'éprouve donc pas dans l'actualisation d'une négativité qui arracherait le retable à son lieu, tel qu'un mouvement violent. Il est bien plutôt phénoménologique, de par la singularité de l'image par rapport aux autres corps physiques. Cette image qui apparaît sur les autels au XIIe, et qui ne cesse de prendre une importance croissante, génère une tension entre la communion visuelle qu'elle induit et la communion sacramentelle incarnée par la liturgie.

Cette singularité picturale est la condition de possibilité de notre thèse. C'est elle qui nous permet d'affirmer qu'il y a bien un excès phénoménologique *nécessaire* de l'image du retable sur l'autel qui lui confère sa dimension strictement liturgique. Par extension, c'est elle qui fonde les constatations empiriques, que nous développerons par la suite, lesquelles nous conduiront à affirmer que l'image du retable est effectivement un modèle pour l'image de dévotion.

Cela posé, il faut interroger plus avant ce que signifie concrètement cette *qualité proprement picturale* de l'image cultuelle, définie par la communion visuelle qu'elle appelle. Pour cela, on peut commencer par une définition négative, en la distinguant de ce avec quoi elle pourrait de prime abord être confondue, à savoir l'ornement.

Pour ce faire, il nous d'abord revenir sur l'affrontement entre le devant d'autel et le retable. Les devants d'autel sont de simples ornements. Ils forment une plaque de pierre, posée entre le sol et la table de messe, que parent des motifs géométriques réguliers, dans lesquels on trouve des représentations le plus souvent purement ornementales, comme un décor végétal, parfois héraldique. Dans le cas des plus richement décorés, les motifs sont sertis de médaillons en verre. Seule la production catalane, forte d'une tradition de devants d'autel illustrés qui s'est perpétuée tout au long du XIIIe, fait exception. Ce sont les seuls devants d'autel qui peuvent être pris pour des retables. Alors que les amalgames entre images de retable et images de dévotion sont très courants pour les œuvres du XIIIe et sont source de débats impossibles à trancher pour les historiens d'art médiévistes,

une confusion entre un devant d'autel et un retable est presque impossible. Il ne s'agit pas seulement de différences iconographiques radicales ; ce n'est tout simplement pas le même objet. Les devants d'autel, sauf pour l'exception catalane, ne relèvent pas de la sphère de l'image à proprement parler : ni de l'image au sens strict que nous avons repris à Belting dans notre introduction, c'est-à-dire au sens de représentation d'un groupe ou d'une figure religieuse isolée d'un contexte narratif, ni même de l'image hiératique ou historiée propre aux siècles précédents.

En ce sens, les devants d'autel sont dans un rapport de *continuité* totale avec l'autel qui les surmonte, indiquant par leur place même un raccord spatial entre le sol de l'église et la table de messe sur laquelle le rituel liturgique va s'effectuer. Il n'y a donc aucun conflit entre le devant d'autel et l'autel. L'ornemental n'induit en effet aucune logique propre qui viendrait concurrencer la logique sacramentelle incarnée par l'autel, qui supporte les reliques et sur lequel le prêtre s'appuie. Pour ce dernier, officier en présence d'un simple devant d'autel sertis de losanges ne pose guère de problème. Il est toujours assuré d'être le point focal de tous les regards, le point de convergence de toutes les prières.

Or, le XIII<sup>e</sup> est le siècle qui marque la victoire du retable sur le devant d'autel, dont la production déclinera peu à peu jusqu'à disparaître tout à fait au XIV<sup>e</sup>. La cohabitation entre ces deux décors subsiste toutefois encore durant le XIII<sup>e</sup>. En outre, les motifs géométriques, qui caractérisent les devants d'autel, subsisteront un moment au sein des images sur les retables, notamment pour combler les espaces vacants entre les différentes scènes représentées et pour mieux isoler la figure principale. En témoignent les *Crucifixions* des trois retables de la Basilique Saint-Denis exposé aux chapelles Saint-Cucuphas (ill.5), Saint-Eugène (ill.6) et de Saint-Hilaire (ill.7). Le premier retable y est ainsi serti de croix recroisetées enchâssées dans des trèfles d'or, le second est paré d'octogones destinés à recevoir des médaillons, et le dernier est orné de fleur de lys sculptées. Cette domination du retable sur le devant d'autel est d'une part celle du pictural sur l'ornemental, mais elle coïncide plus généralement avec celle du pictural sur le sacramentel, c'est-à-dire du retable sur l'autel et sur l'officiant. C'est à partir de ce siècle en effet que la communion visuelle primera durant la messe, qui accordera du coup à l'image du retable une place de plus en plus prépondérante.

C'est à partir de là que l'on peut cerner les tenants et les aboutissants de ce qu'est une image et de qu'elle commande. C'est le retable qui sera l'incarnation première de cette logique picturale inédite qui commande aux nouvelles scénographies sacrées. Il nous faut donc analyser les modalités de la communion visuelle au sein du rituel liturgique pour comprendre ce qui se joue au sein de l'image cultuelle du retable. Cela n'a en effet guère de sens d'étudier l'image cultuelle abstraitement, puisqu'elle est raccrochée à l'exercice d'un culte et qu'elle s'inscrit par définition dans un espace

sacré.

## 2. Un nouveau rapport à l'image s'élabore autour du retable

### A) Un bouleversement dans la scénographie du sacré

Le XIII<sup>e</sup> est le théâtre de bouleversements théologiques importants. En premier lieu, il faut revenir sur l'impact des réformes grégoriennes sur l'agencement spatial de la messe. Le prêtre, avec sa table de messe pour appui, se levait de son trône épiscopal pour orchestrer la Messe. Il faisait face à l'assemblée des fidèles et concentrait toute l'attention sur sa personne. L'image n'avait guère de place dans l'Office. Les retables en étaient nécessairement absents, sinon ils auraient fait écran entre l'assemblée et le prêtre. Les premiers retables apparaissent d'abord dans les chapelles secondaires, où aucune messe n'était célébrée. Les retables sur les maîtres autels voient le jour au moment où le prêtre quitte son auguste siège pour se placer dans le même sens que l'assemblée des fidèles, c'est-à-dire dos à elle et devant l'autel, face à l'image de Dieu<sup>14</sup>. Un tel changement de place est lourd d'implications. Si l'Officiant ne se confond pas avec le reste des fidèles et que la hiérarchie subsiste entre eux, l'abandon de la frontalité tend à créer une véritable communauté soudée par à l'image de Dieu vers laquelle elle se tourne comme un seul homme, avec laquelle il s'agit de communier visuellement.

Le changement de position du prêtre induit une réaffirmation de l'importance de l'image, placée au cœur de la scénographie liturgique. Il donne un sens tout nouveau à ses gestes, redéfinis par rapport à l'image. La dimension sacramentelle incarnée par le prêtre ne se comprend plus que par rapport à l'image du retable, qui devient avec l'hostie le véritable point focal de la Messe. Cette scénographie nouvelle du XIII<sup>e</sup> ne se contente pas de redéfinir le rôle de l'Officiant, elle redéfinit donc également celui de l'image.

Ce changement scénographique est consubstantiel d'un renouveau dans le mode de relation à Dieu, qui devient plus accessible. Opéré à la fin du XIII<sup>e</sup> sous la pression des ordres mendiants, ce bouleversement corrobore l'idée que chacun peut œuvrer à son salut en rentrant dans un rapport de

---

<sup>14</sup> « Les anciens autels qui avoient pour caractère particulier la simplicité, étaient disposés de telle sorte que les évêques ou les prêtres qui y célébraient les mystères divins, et les personnes qui étaient derrière, se pouvaient voir les uns les autres. En voici deux raisons qui me paraissent dignes de considération. La première est prise des sièges ou trônes épiscopaux... Ces sièges étaient placés derrière les autels et afin que les prélats s'y pussent asseoir, et afin qu'y étant assis, ils eussent en vue leur clergé et leur peuple... et qu'ils fussent eux-mêmes en vue à leur clergé et à leur peuple. Ainsi, où il y avait des sièges épiscopaux, il n'y avait point de retables ; il y avait des sièges épiscopaux au moins dans toutes les églises cathédrales. La seconde raison est tirée de l'ancienne cérémonie pour laquelle, aux messes solennelles, le sous-diacre, après l'oblation, se retirait derrière l'autel avec la patène, qu'il y tenait cachée en regardant néanmoins le célébrant... J. B. Thiers, *Dissertation ecclésiastique sur les principaux autels des églises*, 1688, p. 181, cité par Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Bance\_Morel, 1854

communion direct avec le Christ. Lorsque nous évoquons les ordres mendiants, comme nous avons resserré la focale autour de Paris, nous pensons plus particulièrement aux Dominicains : ce sont ceux qui tiennent le haut du pavé dans les sermons parisiens qui nous intéresseront plus. Nous tiendrons également compte des prédications d'Eustache d'Arras, franciscain prolix sur la question des images<sup>15</sup>. Cela ne sonne pas le glas des truchements vers Dieu que sont les prêtres, mais cela entraîne une réduction du fossé séparant la recherche théologique, qui constitue encore leur chasse gardée, et la vulgarisation apostolique réservée aux laïcs, passant par l'image. Ce changement n'a d'ailleurs pas tant été produit par le clergé qu'enregistré par lui. Belting écrit ainsi que « L'activité religieuse des laïcs encouragée par les prédications des ordres mendiants est plus la conséquence que la cause des changements intervenus au cours du siècle. Dans le contexte d'une participation accrue à la vie religieuse avec des formes *nouvelles* (souligné par l'auteur) d'activité affective, indépendantes des structures et du langage théologiques, l'image en vint à jouer un rôle nouveau. »<sup>16</sup> Cette évolution de l'image correspond plus profondément à une redéfinition des structures économiques et sociales de l'époque, marquées par l'émergence de laïcs riches et puissants aspirant à un rapport privilégié à Dieu passant par la possession d'images privées.

Cette inflexion dont les ordres mendiants ont pris acte est en effet consubstantielle du problème qui nous occupe, à savoir le lien qui unit l'image publique et l'image privée. Leurs sermons, si ils ne sont pas à l'origine d'une nouvelle forme de religiosité sous-tendue par la contemplation d'images, étaient néanmoins écoutés et peuvent être compris comme une forme de direction publique d'une piété exprimée en privé autour de l'image. C'est une manière pour les prêcheurs de garder la main sur un phénomène qui se développe inexorablement, avec ou sans leur assentiment<sup>17</sup>.

Or, ces sermons étaient accompagnés de présentation d'images, dont les thèmes privilégiés étaient la vénération du Christ en Croix et de la Madone. Ils s'adossaient ainsi aux images publiques, et notamment aux retables exposés sur les autels des Églises de leur ordre, pour encourager la dévotion privée sous l'influence de ces images publiques ainsi mises en valeur. Ces sermons, par la parole et l'ostension d'images, substituaient ainsi aux reliques, qui détenaient auparavant le monopole du miracle, des images, qui se voyaient par là dotées de pouvoirs surnaturels. Au milieu du XIV<sup>e</sup>, dans un mouvement qui naît en Italie, le retable reliquaire s'efface petit à petit, et que l'on voit poindre une nouvelle forme de retable, le panneau peint, qui cohabite avec les retables sculptés, qui ont également gagné en importance. On comprend comment l'image qui surmonte l'autel, en tant qu'œuvre de culte collectif et point nodal du rapport à l'image, a pu bénéficier d'une place

<sup>15</sup> Lydwine Scordia, « Sophie Delmas, *Un franciscain à Paris au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. Le maître en théologie Eustache d'Arras* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 2010, mis en ligne le 06 juillet 2010

<sup>16</sup> H. Belting, *L'Image et son public au Moyen-âge*, Paris, 1998, p.8

<sup>17</sup> Saint Bonaventure, *Meditationes Vitae Christi*, cité par Belting dans *L'Image et son public au Moyen-âge*, « Les nouvelles formes d'existence des images au Moyen âge », où l'on trouve des instructions portant sur la contemplation de l'image.

privilegiée dans les sermons<sup>18</sup>. Par extension, on peut affirmer que c'est *parce que* le retable est une œuvre de culte collectif particulièrement importante, qu'elle a pu irradier ensuite dans toute la production picturale privée. Cela permet de comprendre l'assertion de Pierre-Yves Le Pogam selon laquelle « Le retable s'impose donc à l'autel, mais sa valeur de modèle se répand donc, à l'inverse, dans la sphère de dévotion privée. »<sup>19</sup>

L'hostie, également redéfinie dans sa fonction par le dernier concile de Latran, cristallise le principal enjeu de cette révolution théologique du XIIIe, qui réaffirme l'accessibilité du Christ dans son caractère incarné, et la valorisation de l'image qui en découle.

## B) Le rôle de l'hostie

L'hostie cristallise ce rapport de force. D'une part, elle est pour le croyant un intermédiaire vers le divin qui le transcende et se trouve par là apparentée à l'image de dévotion. D'autre part, elle est également entièrement identifiée à Dieu, puisqu'elle contient effectivement le corps du Christ au moment de la transsubstantiation, comme l'a confirmé le IVe concile de Latran<sup>20</sup>. On peut à cet égard faire remarquer que la prédelle du retable servait encore au XIIIe de tabernacle pour l'hostie, ce qui permet de réaffirmer la dimension eucharistique du retable et le lien qui le rattachait plus particulièrement à l'hostie. Il y a donc connaturalité de l'hostie et du Christ pendant la messe ; les images sculptées du retable accompagnent visuellement l'ostension de l'hostie et sont de fait intégrées par extension à cette consubstantialité de l'hostie et du Christ. L'image va alors avoir pour nouvelle vocation de parfaire la communion eucharistique du croyant, en accompagnant l'hostie pour élever l'âme du fidèle vers le Christ. L'ostension du Christ par l'hostie sera ainsi redoublée par celle des retables sculptés, qui deviennent plus visibles pour l'assemblée des fidèles.

Pour employer une terminologie saussurienne, on pourrait dire que l'hostie oscille entre signifiant et référent. Elle est à la fois la face matérielle et perçue du signe sans lien apparent avec la réalité d'ordre supérieur à laquelle elle renvoie et intégralement identifiable au corps du Christ lui-même, du moins au moment où elle est brandie par le prêtre. L'usage de ces vocables se justifie également par le fait que l'hostie relève davantage du signe linguistique que de l'image ; elle n'est

---

<sup>18</sup> « Le lien entre l'usage public des images et la piété privée fut établi très tôt dans la politique des ordres mendiants relative aux images. (...) Dès le XIIIe, par les prédications et la présentation d'images, les fidèles furent incités à une piété affective qui pouvait s'exprimer en privé et, dans le même temps, être publiquement dirigée. » *Ibid.*, p.27

<sup>19</sup> Pierre-Yves Le Pogam, *Les premiers retables, une mise en scène du sacré*, Musée du Louvre, 2009, p.58

<sup>20</sup> « (...) dans la première moitié du 13e siècle, en réponse au développement des hérésies du siècle précédent, un changement important se produit concernant les célébrations liturgiques qui se déroulent à l'autel. En effet, le IVe concile de Latran, qui se tient en 1215, établit fermement la présence réelle du Christ dans l'hostie lors de la Messe. » Amélie Bernazzani, *L'hostie et le retable: la contemplation comme rite de passage vers Dieu à la fin du Moyen-Âge*, 2012, p.30

pas plus dans un rapport mimétique avec ce qu'elle désigne qu'un mot ne l'est avec la chose qu'il recouvre. Toutefois, la tension n'est pas dans la matérialité du signe et le concept auquel il renvoie, c'est-à-dire entre signifiant et signifié, mais bien entre cette matérialité et le référent, c'est-à-dire le Christ *en personne*, dont la présence vive est réaffirmée lors de la transsubstantiation.

Cette première ambivalence est redoublée par une équivocité étymologique. L'hostie est *hostia* au sens symbolique d'« offrande », de « victime offerte par expiation » et au sens physique puisqu'elle est l'hôte, au moins durant le temps de l'Office, du corps du Christ. L'hostie permet, par son ingestion, de radicaliser ce que l'image du retable réalise par une communion *per visum*, c'est-à-dire l'abolition maximale de la distance et l'inscription de l'invisible dans le visible (également dans le tangible et dans le sapide en ce qui concerne l'hostie). Le pain de messe contient en effet l'ambivalence en germe dans l'image du retable, qui réside dans le jeu entre proximité et distance que cette image instaure avec le fidèle. L'hostie est à la fois brandie et ingérée. Elle permet à ce titre de réaliser la *manducatio per gustum*, la communion physique avec le Christ, tout autant que la *manducatio per visum*, la communion visuelle et spirituelle avec lui. Or, les deux dimensions ne sont jamais séparées. Ainsi, il n'existe pas de pure contemplation de l'hostie détachée de la communion physique que cette dernière appelle. Elle porte toujours dans son ostension l'accord intime du corps du fidèle avec celui du Christ.

En conséquence, le fait qu'elle soit arborée à hauteur du retable et devant lui est lourd d'implications : l'image du retable se trouve visuellement associée au corps du Christ présentifié par l'hostie. Elle devient par là le support d'une communion certes visuelle, mais surtout immersive. Si elle ne peut réduire tout à fait l'irréductible distance constitutive de sa qualité d'image<sup>21</sup>, son association avec l'hostie la fait définitivement basculer du côté de l'immersion. Comme l'hostie destinée à être ingérée et vue, la figure sacrée représentée par l'image du retable est saisie par le fidèle dans une proximité inédite, qui s'apparente à une communion physique. C'est donc là, dans l'orchestration du rituel eucharistique autour des deux pôles que sont le retable et l'hostie, que l'on comprend comment le retable tend vers l'image de dévotion. C'est en effet le propre de l'image de dévotion d'abolir presque entièrement, par l'immersion contemplative qu'elle appelle, la distance entre le fidèle et le contenu de l'image<sup>22</sup>. L'intimité psychologique qu'elle crée entre le spectateur isolé et la figure sacrée trouve donc en partie son origine dans le retable, dans la mesure où cette œuvre de culte fut mise en rapport avec l'hostie. L'image du retable préfigure ainsi cette relation

---

<sup>21</sup>La communion visuelle reste irréductible à la communion sacramentelle, comme nous l'avons soutenu plus haut pour mettre en lumière la tension entre le retable et l'autel : « Pour la tradition considérée sur la longue durée, la communion visuelle, via le Christ de pitié peint sur le retable ou (...) via l'hostie contemplée (...), n'a pas été et ne sera sans doute jamais tenue pour équivalant à une communion sacramentelle *stricto sensu* (...). » F. Boespflug, *Le retable et l'autel, alliance ou concurrence ?*, Cerf, 2005, p.12

<sup>22</sup>« (...) elle (l'image de dévotion) permet à la conscience individuelle du spectateur une immersion contemplative dans le contenu médité, et laisse en quelque sorte fondre l'âme du sujet avec l'objet. » Panofsky E., *Peinture et dévotion en Europe du Nord, à la fin du Moyen âge*, Idées et Recherches, Flammarion, 1997, p.14, *Imago Pietatis*



d'intimité entre le fidèle et Dieu créée par l'image de dévotion.

En outre, retable et hostie partagent une forme d'excès sur leur contexte eucharistique originel commun. Cette assertion semble fort étonnante dans le cas de l'hostie, dont on pense qu'elle n'a de place qu'au sein du rituel qui permet au Christ de l'habiter lors de la transsubstantiation. En réalité, l'hostie était souvent promenée en procession lors de fêtes<sup>23</sup>. De la même manière, les retables étaient visibles en dehors des jours de messe, par tous les laïcs pour le maître autel et par les clercs pour les retables secondaires, placés dans les absidioles accessibles via le déambulatoire. À partir du XIIIe, les retables deviennent de plus en plus exclusivement constitués d'images sculptées et sont dénuées de volets. Les retables complexes ou politiques dotés de volets émergeront concomitamment à l'essor des panneaux peints, durant la Renaissance. Ils permettront de réaffirmer le retable dans sa vocation à la fois théophanique et liturgique, en ne s'ouvrant que pour l'Office. En attendant, aux XIIIe et XIVe, l'image du retable, en tant qu'elle est offerte à la contemplation de quiconque pénètre dans l'édifice ecclésial, est en ce sens structurellement en excès sur le rituel liturgique. Le retable est donc loin d'être uniquement appréhendé à la faveur du temps propre de la Messe, avec la lecture des textes évangéliques et de leurs homélies, le rituel eucharistique... Sa contemplation peut être sous-tendue par la temporalité du seul fidèle, pris dans un rapport individualisé à l'image. À ce titre, l'épreuve de son image par le croyant peut légitimement être rapprochée de celle de l'image de dévotion, qui ne souffre aucune détermination extrinsèque dans la temporalité qui rythme sa contemplation. La communion visuelle qu'il appelle outrepassa ainsi le strict champ de l'Office »<sup>24</sup>.

Il nous reste à examiner le lien de l'hostie avec la baisse de la production des retables-tabernacles et des retables-reliquaires, très nette à partir du XIIIe, dans lesquels était déposée l'hostie. On pourrait penser que cette baisse va dans le sens d'une dissociation du retable et de l'hostie, puisque le premier n'est plus le contenant de la seconde. Au contraire, c'est à ce moment que leurs liens ontologiques sont réaffirmés. Pour le comprendre, on peut commenter les lignes suivantes d'Amélie Ben : « Comme le souligne Brigitte d'Hainaut-Zveny, durant le haut Moyen-âge, les retables vont de plus en plus souvent perdre leur fonction de tabernacle pour être exclusivement constitués d'images. Les recherches les plus récentes menées sur le statut et la fonction des images peintes sur les retables tendent donc à prouver qu'elles assument un rôle, sinon équivalent, du

---

<sup>23</sup> « À la fin du XIIIe siècle, la contemplation de l'hostie sort du temps propre de l'Office. Premièrement, on la transporte en procession le jour de la fête du Corpus Domini (ou Fête-Dieu) qui lui est consacrée. » Amélie Bernazzani, *L'hostie et le retable: la contemplation comme rite de passage vers Dieu à la fin du Moyen-Âge*, p.33

<sup>24</sup> « De fait, il n'est pas fortuit que la vogue de la pratique de manducatio per visum s'accompagne du développement des retables. Comme l'hostie, l'image qui se trouve sur l'autel du rituel sert de support à la prière et à la méditation affective qui sont les préliminaires nécessaires à l'établissement d'un contact avec le divin, *pendant ou en dehors de l'Office* (souligné par nous). » *Ibid.*, p.34-35

moins comparable, à celui de l'hostie dans le *transitus* vers le divin. »<sup>24</sup> En fait, l'absence de l'hostie doit être comblée par la présence de l'image, qui va devoir endosser le rôle du pain de messe. Celle-ci va devoir, comme l'hostie, assumer la double fonction de présentifier le divin et de permettre au fidèle d'élever son âme dans sa direction. En ce sens, la dissociation physique du retable et de l'hostie, attestée par la disparition progressive des retables-reliquaires, coïncide avec un rapprochement ontologique entre les deux.

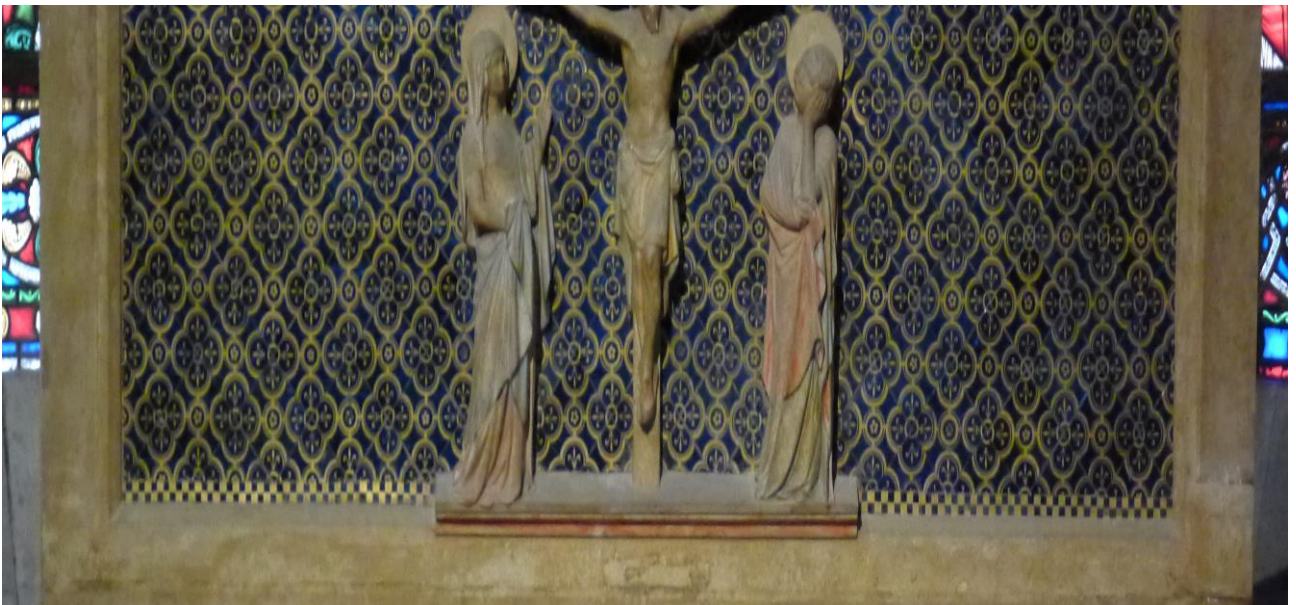
Toutefois, l'image du retable et l'hostie ne sont toutefois évidemment pas identiques. Le retable reste cantonné à une stricte logique visuelle. En outre, il y a un caractère proprement mimétique de l'image de dévotion absent de l'hostie, qui permet l'immersion du regard par un certain réalisme, contrairement à l'hostie qui ne ressemble en rien au Christ se sacrifiant pour la rédemption de l'humanité.

Cette nouvelle vocation de l'hostie ainsi que la scénographie sont emblématiques d'un nouveau rapport à l'image, qui a trait à l'incarnation du Christ. Il nous faut donc revenir sur le changement progressif de paradigme moral adopté par les docteurs de l'Église par rapport à l'image. Ces derniers soutiennent l'image pour sa vocation didactique dans un premier temps, puis la louent parce qu'elle redouble le processus d'incarnation du Christ, qui a pris forme humaine. De la même manière, l'image, par la figuration du Messie, est un processus d'incarnation de la forme divine dans une chair toute terrestre.

Nous venons de poser la condition de possibilité ontologique de l'excès phénoménologique de l'image du retable sur son contexte liturgique, par la tension qu'il nourrit avec l'autel et par le nouveau rapport à l'image qui émerge au XIII<sup>e</sup>. Il nous reste à présent à rendre compte de la direction concrète qu'a pris ce dépassement vers l'image de dévotion, cristallisée par la question de la représentation du Christ. Ce nouveau rapport à l'image qui se traduit en effet iconographiquement par la place centrale occupée par le Christ, et surtout par les changements qui interviennent dans sa représentation. En somme, il s'agit pour nous de comprendre comment s'est traduite l'influence du retable sur l'image de dévotion, à présent que les conditions d'existence de cette influence ont été exposées.

---

<sup>24</sup>*Ibid.*, p.33





6. *Crucifixion*, retable, basilique Saint-Denis, chapelle Saint-Eugène, XIIIe



7. *Crucifixion*, retable, basilique Saint-Denis, chapelle de Saint-Hilaire, XIIIe

## II. Autour du Christ

### 1. L'image à l'aune de l'Incarnation : de Grégoire le Grand à Hadrien Ier

Avant même de raccorder le problème de la figuration du Christ à celui de l'image de dévotion, il nous faut revenir sur le rapport entretenu de longue date entre le dogme de l'Incarnation et l'image, d'une importance cardinale pour notre propos. Pour cela, on peut rappeler brièvement les prescriptions des grands docteurs en vigueur à l'époque sur la question de l'image, ainsi que les principales références auxquelles font appel ces autorités ecclésiastiques. Il faut toutefois garder en tête que la dynamique propre qui travaille l'image au XIIIe ne se réduit pas aux assertions des grands docteurs de l'Église, si influents et respectés soient-ils<sup>1</sup>. La doxa médiévale, du moins

---

<sup>1</sup> « Leur contrôle (celui des images) par le seul discours était aléatoire, car, comme les saints, elles atteignaient des couches plus profondes et exauçaient d'autres vœux que ceux qui pouvaient être comblés par les hommes d'Église. » H.

jusqu'au XIII<sup>e</sup>, ne cesse de se référer à la figure tutélaire de Grégoire le Grand pour défendre une conception strictement verbale de l'images, au sein de laquelle celle-ci ne parle qu'à la faveur des évangiles, qui lui donnent encore sa forme et sa raison d'être.

Or, les commentaires des docteurs, en mettant l'accent sur les seules vocations didactique et mémorielle de l'image, ne livrent qu'une lecture amputée des thèses défendues par le célèbre pape. Pour lui, les fidèles peuvent ressentir « une ardente componction au spectacle de la scène représentée », c'est-à-dire une émotion intense et digne d'être ressentie comme telle, qui constitue une véritable « pierre d'attente », comme nous le rappelle J.-Cl. Schmitt<sup>2</sup>. Pour le médiéviste, jamais les thuriféraires de l'image n'ont cantonné leur raisonnement à la vocation didactique qu'elle pouvait avoir. Ce dernier argument a été retenu par la postérité pour sa valeur de garde-fou au sein du débat qui opposa les iconodules aux iconoclastes, depuis les échanges épistolaires entre Grégoire le Grand et l'évêque Serenus de Marseille en 601 jusqu'au deuxième concile œcuménique de Nicée en 787. Cet argument permettait en effet aux premiers de répondre aux seconds, qui pointaient le risque d'idolâtrie engendré par le recours aux images dans les lieux saints. Si la fonction de transport dans l'adoration des images n'a donc jamais été véritablement séparée de sa vocation didactique, cette dernière restait toutefois prépondérante. Le rôle de la « componction » qu'elle suscite va néanmoins prendre de plus en plus d'importance au cours des siècles qui suivront ces querelles, jusqu'au XIII<sup>e</sup>, où l'on peut observer un véritable saut qualitatif dans la conception de l'image.

En fait, c'est à la toute fin du XII<sup>e</sup> que ce tournant se joue. Si l'Abbé Suger n'est pas l'unique moteur de ce bouleversement, il en est l'un de ses principaux acteurs, et sans doute son témoin le plus éloquent. On renoue à cette époque avec une autre tradition de défense de l'image, qui ne vient pas du pape Grégoire mais d'Hadrien I<sup>er</sup>. Dans une lettre écrite en 785 à Irène et à son fils Constantin VI, empereur de Byzance, afin qu'ils renoncent à leur politique iconoclaste et rétablissent le culte des icônes au sein de l'Église grecque, Hadrien propose une conception inédite de l'image. Celle-ci n'a plus pour seule vocation d'enseigner un savoir trouvant son origine dans les Saintes Écritures, elle redouble dans sa matérialité proprement picturale l'Incarnation du Sauveur sur terre. La création de l'image redouble l'acte par lequel Dieu a pris forme humaine. Cela permet au passage de surmonter l'interdit judaïque posé par le second commandement du *Décalogue*<sup>3</sup>. Sculptures et peintures deviennent en ce sens les équivalents du Mystère de l'Incarnation, au risque

---

Belting, *Image et culte*, Cerf, 1998, p. 9 Pour un examen approfondi de la question, voir « Puissance des images et impuissance des théologiens », c'est-à-dire l'ouverture de l'introduction de l'ouvrage de laquelle la citation est tirée.

<sup>2</sup> Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, collection « le temps des images », 2002, p.103

<sup>3</sup> « Tu ne te feras pas d'images (...) », Ex 20, 1 - 4 (Dt 5, 6-9)

d'ailleurs de renouer avec une tradition païenne faisant de l'image cultuelle le véritable siège de la divinité. Pour éviter cet écueil, il fallut réaffirmer la distinction entre l'*adoration* de Dieu et la *vénération* de l'image<sup>4</sup>.

Par ailleurs, elle ne redouble pas seulement l'incarnation, elle brouille les frontières entre l'intériorité du croyant et l'extériorité de Dieu. On peut penser à la citation de Guillaume Durand, ecclésiastique français du XIIIe, qui écrivait dans son *Rationale divinorum officiorum* que « *les représentations des choses extérieures attirent Dieu dans l'intérieur de l'âme ; et, en quelque sorte, tout ce que l'on pense, en voyant de feintes images, se peint dans le cœur, s'il n'est plus vrai de dire que l'objet auquel on pense avec attention dans son cœur se peint à nos yeux d'images fictives* ».<sup>5</sup> L'ouvrage a été achevé en 1286 ; il était donc contemporain de ce bouleversement dans le rapport à l'image. Les images dans les lieux de culte ouvrent un espace au sein même du cœur du fidèle, mieux à même d'accueillir la pure présence de Dieu dans son for intérieur qui, dans une expérience qui confine à l'envahissement mystique, se creuse à l'infini. Si l'assertion de Durand va d'une certaine manière à rebours de celle de Panofsky, qui affirme que le spectateur s'abolit dans l'image *en s'y projetant* et non en accueillant passivement la pure présence de Dieu, on retrouve l'idée très forte d'un sujet qui n'entretient plus aucune distance avec l'image dans laquelle il se trouve immergé. Le fidèle, à partir de là, se trouve encouragé à nourrir un rapport contemplatif à l'image.

Or, cette nouvelle conception de l'image s'est d'abord traduite dans la production des retables. Certes, il faut se garder de confondre les considérations sur le statut de l'image en général avec ce qui se joue dans les seuls retables. Nous aurions pu par exemple nous appesantir davantage sur les tympan et les chapiteaux, qui accompagnent également tous ces bouleversements. Néanmoins, il faut réaffirmer la position d'avant-garde de ces retables par rapport aux autres supports de la production picturale du XIIIe. Par leur position privilégiée de point focal de la liturgie, ils sont au cœur de ces enjeux liés à la question des images. Ils sont associés au rituel eucharistique et, en cela, se trouvent en lien étroit avec le rituel qui reproduit l'incarnation du Christ dans la transsubstantiation. Or, c'est ce même Christ qui est utilisé comme modèle par les éminences ecclésiastiques pour repenser l'image et pour encourager la dévotion des fidèles en sa faveur. Cette association spontanée est redoublée par un puissant lien visuel avec une hostie confirmée dans son statut d'hôte du Christ. Ce sont en conséquence ces œuvres qui bénéficieront le plus de cette bienveillance nouvelle des autorités religieuses pour l'image et constitueront un véritable laboratoire

---

<sup>4</sup> « Les images étaient devenues des objets quasiment vivants, valorisés ontologiquement par une métaphysique des images dont les racines plongeaient dans le néo-platonisme païen. Il restait à s'assurer contre les excès et les incompréhensions » . H. Belting, *Image et culte*, Cerf, Paris, 1998 « l'Église et l'image. La doctrine des images... », p. 207

<sup>5</sup> Cité par Christopher Lucken, dans son article « Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge* », *Médiévales*, 47 | automne 2004, mis en ligne le 22 septembre 2006, URL : <http://medievales.revues.org/1085>

pour l'image qui se développe au XIIIe.

Deux implications, étroitement liées, peuvent être déduites de cette conception radicale de l'image ainsi définie à la faveur de l'Incarnation. L'image offre d'abord le moyen d'accéder à Dieu via la contemplation. Elle seule permet de le rendre visible et de donner accès à l'ineffable, face auquel le texte est structurellement impuissant. C'est la raison pour laquelle le pictural supplante le Verbe à partir du XIIIe. L'image ne traduit pas, comme le ferait une simple didascalie identifiant une scène ou un personnage ; elle donne directement à voir.<sup>6</sup> C'est la raison pour laquelle elle va supplanter l'écriture, qui conditionnait jusque-là sa morphologie et son contenu iconographique. Elle est donc le support à la fois d'une transition vers le divin et d'une présentification de ce dernier. Plus précisément, c'est sa qualité d'intermédiaire qui lui confère un caractère théophanique. Cette idée est parfaitement synthétisée par la formule suivante de Christopher Lucken, qui écrit que « la nouvelle conception (...) donne aux images sensibles, portées par la lumière, un rôle intermédiaire qui permet d'objectiver le divin. »<sup>7</sup>. Lucken, dans la définition ramassée qu'il énonce, tient ensemble les rôles de truchement vers Dieu et de mise en présence du divin joués par l'image. L'image a donc une double vocation de mise en présence du divin et de *translatio* vers celui-ci<sup>11</sup>. En faisant signe vers la figure sacrée qu'elle représente, elle permet au fidèle d'élever son âme jusqu'à elle. L'expérience de l'image conçue comme transition vers le divin est en effet par définition extatique ; elle permet au fidèle de sortir de lui. Dans ce rôle pour l'instant imparti aux retables, renforcé durant l'Office par l'ostension de l'hostie, on reconnaît les prémisses de l'image de dévotion à venir. L'expression d' « immersion contemplative », employée par Panofsky pour désigner sa fonction sur le plan esthétique, résonne particulièrement à l'évocation de cette nouvelle image permettant un transit de l'âme vers le divin. L'immersion contemplative suppose en effet l'absorption intégrale du sujet dans l'appréhension de l'image, qui devient l'opérateur de l'élévation de l'âme du fidèle.

En outre, on reconnaît dans cette nouvelle théorie de l'image une vocation dialogique qui rappelle celle mise en avant par Belting évoquant l'image de dévotion. Si elle n'est pas la finalité de la contemplation - du moins n'est-elle pas censée l'être, l'image évolue jusqu'à devenir le support privilégié du dialogue muet avec Dieu auquel le fidèle aspire. Cette double-fonction d'intermédiaire et d'opérateur de présentification du divin permet donc l'élaboration de la vocation dialogique qui

---

<sup>6</sup> « L'écriture (y compris l'Écriture sainte) serait une simple représentation : elle ne peut que conserver la mémoire d'un passé disparu qu'elle ne saurait autrement faire revivre. En revanche, l'image posséderait une efficacité supérieure : elle serait une authentique *repraesentatio* (au sens où l'entend cette fois la rhétorique à propos de l'*enargeia* du discours, c'est-à-dire une sorte d'évidence) », *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> « Opérant le passage d'un lieu à un autre, les ornements de l'église sont ainsi le support d'une *translatio*. Ils conduisent celui qui se laisse émouvoir par leur splendeur vers la source même de la lumière qui brille en eux et lui permettent de parvenir à une véritable illumination. », *Ibid.*, p.101



sera parachevée dans l'image de dévotion et qu'on retrouve d'ores et déjà sous forme embryonnaire dans le retable du XIIIe, comme nous le verrons plus avant dans l'étude de son iconographie et de sa forme.

Cette conception de l'image trouve principalement sa source dans une tradition néo-platonicienne frappée du sceau du pseudo-Denys L'Aréopagite, qui formula ces thèses au début du VIe. Celles-ci ne commencèrent à trouver un écho concret dans la production picturale qu'à la fin du XIIe pour l'Occident chrétien<sup>8</sup>. Dans sa *Hiérarchie céleste*, ce dernier établit une gradation progressive entre l'homme et Dieu, dans laquelle les images sensibles, en tant qu'elles sont éclairées par la lumière divine, jouent un rôle d'intermédiaire privilégié. On retrouve cette même conception dans les écrits de l'architecte de Saint-Denis et sa célèbre métaphysique de la lumière, sur lesquels J.C. Schmitt s'attarde. L'historien d'art y voit une « complète réhabilitation de l'image comme instrument de la contemplation de Dieu. »<sup>9</sup> Cet art de la lumière orchestré autour des images a également été analysée dans l'ouvrage le plus controversé de Panofsky.<sup>10</sup> Ce dernier y rappelle d'ailleurs l'importance cardinale du retable sur le maître-autel pour Suger, qui y avait fait apposer trois autres panneaux sculptés en plus du panneau frontal<sup>11</sup> (ill.8), confirmant l'importance de l'œuvre pour la production picturale en général. L'image ainsi baignée de lumière permet au fidèle, selon Suger, de se déprendre des considérations pratiques et des impératifs de la vie quotidienne pour s'abîmer dans la contemplation pleine et entière de Dieu et élever son âme vers Lui.

Cette élévation de l'âme, au sens moral et mystique, devient la nouvelle vertu de l'image. Son enseignement ne se traduit plus par la transmission d'un savoir positif, mais par la volonté de créer chez le fidèle une ferveur qui le conduit à vouloir imiter la figure sacrée qui s'y trouve représentée, dans son repentir ou sa souffrance.

## 2. Du didactisme au modèle à imiter : un nouvel enseignement pour une nouvelle image.

Une réelle inflexion dans la pédagogie de l'image est ainsi perceptible au XIIIe. La

---

<sup>8</sup> « Cependant, la pensée du pseudo-Denys ne marquera véritablement la réflexion esthétique occidentale qu'à partir du XIIe siècle. », *Ibid.*

<sup>9</sup> Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, collection « le temps des images », 2002, p.100

<sup>10</sup> Panofsky insiste beaucoup sur l'influence de Denys, dans les écrits duquel il affirme retrouver l'architecture lumineuse de l'abbé de St-Denis. Il s'attarde longtemps sur la métaphysique néo-platonicienne et sa résonance dans l'exploitation de la lumière, comprise comme émanation directe de Dieu, par le gothique : « Selon le Pseudo-Aréopagite, l'univers est créé, animé et unifié par l'auto-effectuation de ce que Plotin appelle « le Un », de ce que la Bible appelle « le Seigneur » et de ce que lui-même appelle « la lumière superessentielle » ou même le « Soleil invisible » - Dieu le Père étant nommé « le Père des lumières » (*Pater luminum*) et le Christ (par une allusion à Jean III,19 et VIII,12) « le premier rayonnement » qui a « révélé le Père au monde. », *Architecture gothique et pensée scolastique*, précédé de *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, Les éditions de Minuit, Collection « Le sens commun », 1967 « Chapitre 4. L'art nouveau et la métaphysique de la lumière »

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 34

vulgarisation apostolique suppose une démocratisation des images, et amène une redéfinition de leur fonction d'enseignement. Celle-ci excède la simple transmission de savoirs. Elle lui substitue un modèle de piété, de sacrifice, de souffrance messianique que le fidèle sera invité à reproduire dans sa propre vie. En ce sens, elle élève toujours l'âme du chrétien, mais en perdant son caractère didactique. Elle relève plus d'un régime que l'on pourrait qualifier de contemplation à visée mimétique, où le représenté devient un exemple à suivre. Cette nouvelle pédagogie picturale passe toujours, en dernière instance, par la contemplation de Dieu lui-même, même si c'est un Saint représenté. Sa prière lui sera en effet toujours adressée. Le contenu de l'image est riche d'enseignement parce qu'il fait signe vers une nature divine étrangère à sa matérialité picturale. Le sermon 44 de Maître Eckhart, placé en épigraphe de son ouvrage sur l'iconographie de St-Jean<sup>12</sup>, est emblématique de cette transformation : « Swenn diu sêle tritet in daz bilde, dâ niht vremdes enist dan daz bilde, mit dem ez ein bilde ist, das ist eine guot lêre. Swenne man gesetzet ist in daz bilde, dâ man got glîch ist, dâ nimet lan got, dâ vindet man got. » Le mystique rhénan oppose deux types d'image. La première n'a pour finalité qu'elle-même et ne vaut qu'en tant que support pédagogique : « das ist eine guot lêre. ». Il n'y a rien à y trouver qui excède le contenu de la représentation. La seconde permet de « trouver Dieu » et d'accomplir ainsi ce vers quoi le quête religieuse du croyant tend.

Le Christ n'est plus une leçon à retenir, mais un modèle à suivre pour le fidèle dans sa quête vers une vie chrétienne parfaite. Il va en conséquence devenir le représenté privilégié du retable, puis de l'image de dévotion. Il faut enseigner à tous la vie du Christ, mais aussi de la Vierge et des Saints qui le vénèrent. Ce sont de véritables modèles de dévotion pour qui veut gagner son salut. C'est particulièrement vrai pour Saint-Jean, qui est l'apôtre le plus dévoué et qui jouit par là d'un statut particulier, comme nous le verrons plus tard.

Pour ce qui est du Christ, plus qu'à voir les différents épisodes de sa vie, on va chercher à pénétrer dans sa compagnie. Les épisodes privilégiés sont ceux qui permettent une intimité avec lui, c'est-à-dire son Enfance et sa Passion rédemptrice. Il s'agit moins de raconter sa vie que de faire toucher du doigt le prix de son sacrifice. L'image en somme, dans sa forme comme dans son iconographie, doit, pour proposer au fidèle un modèle à suivre, reproduire elle-même celui du plus important d'entre eux, le Christ. Elle abandonne alors le modèle de la représentation hiératique pour privilégier une représentation véritablement incarnée, lestée par tout ce qui fait de lui un homme, depuis les plaies qui disent sa souffrance jusqu'à son sexe. L'image doit montrer le Christ comme « Verbe fait chair », c'est-à-dire dépourvu de sa forme divine et ayant épousé jusqu'au bout l'humaine condition.

---

<sup>12</sup>J. Hamburger, *St. John the Divine: The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, University of California Press, 2002

### 3. Implications iconographiques :

C'est autour de la figure du Christ que se joue cette nouvelle conception de l'image, qui bascule d'un enseignement didactique à un enseignement incarné, que ce soit dans les retables historiés très fournis ou ceux qui isolent complètement la figure principale.

Il nous faut toutefois émettre une réserve liminaire. Si le rôle de l'image évolue peu à peu vers ce qui constitue le noyau de l'image de dévotion et que cela se traduit d'abord dans le retable, cela n'empêche pas la persistance, jusqu'au XIIIe, d'une iconographie qui contienne un fort didactisme ou qui soit encore inféodée à la réaffirmation du rôle politique de l'Église. Le Christ est d'abord représenté dans les moments de sa vie qui sont fêtés par le calendrier liturgique. Sont privilégiés les thèmes liés à son *Enfance* et à sa *Passion*, au détriment des épisodes de sa vie qui ne sont pas célébrés par le calendrier chrétien<sup>13</sup>. Dans son étude de l'art religieux du XIIIe siècle en France, Émile Mâle le remarque ainsi très finement : « Le cycle de l'Enfance, celui de la vie publique et celui de la Passion de Jésus-Christ, tels que les sculptures (...) nous les présentent, se composent des scènes suivantes : la Nativité, l'Annonce aux bergers, le Massacre des Innocents, la Fuite en Égypte, l'Adoration des Mages, le Baptême de Jésus-Christ et la Passion dans tous ses détails (Crucifixion, Mise au tombeau et Résurrection notamment) Or, on s'aperçoit, (...), que ce sont précisément les mystères que l'Église célèbre au temps de Noël, de l'Épiphanie, du Carême, enfin pendant la Semaine Sainte et les jours qui suivent »<sup>14</sup>. Les retables exposés à la basilique Saint-Denis en sont des témoins éloquents. On y trouve pas moins de quatre *Crucifixions* sur les sept retables exposés. En outre, l'iconographie de ces retables est parfois très liée au pouvoir de l'Église, qui réaffirme son hégémonie dans le contenu de ces retables. On peut par exemple penser à la *Crucifixion* du retable de la chapelle Saint-Eugène (ill.6), représentant, conformément aux conventions iconographiques en vigueur, l'Église triomphante et la Synagogue vaincue sous les traits de femmes. L'Église, à la droite du Christ, s'y trouve figurée avec sa traditionnelle Croix et son calice. La Synagogue porte une lance brisée et les tables de Moïse, symboles respectifs de sa défaite face au Christianisme et de la Loi judaïque dont Jésus s'est écarté. Dans la scène centrale, le Sauveur crucifié tourne sa tête en direction de l'Église et se détourne dans le même mouvement de la Synagogue, et par extension du judaïsme de l'ancien culte qu'il a observé un temps. Il réaffirme ainsi la primauté de l'Église sur une Synagogue dégradée et humiliée. Or, ce genre d'iconographie

<sup>13</sup> « Si on divise la vie de Jésus-Christ en trois parties : Enfance, Vie publique, Passion, on reconnaîtra que seules la première et la dernière ont été représentées avec tout leur développement. » Émile Mâle, *l'Art religieux du XIIIe en France, Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Armand Colin, 1948, « Le miroir historique, les Évangiles » p.351

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 353

est très éloignée des thèmes privilégiés par l'image de dévotion. Il est, presque par définition, réservé aux églises et ne peut pas investir l'espace domestique.

Néanmoins, cette coïncidence du contenu iconographique avec les impératifs d'ostension du pouvoir de l'Église d'une part, et avec les grandes fêtes religieuses d'autre part, est un choix qui n'est pas exclusif d'une volonté nouvelle de plonger les fidèles dans la contemplation méditative de certains épisodes en particulier. Cela est d'ailleurs rappelé au même endroit par le médiéviste français<sup>15</sup>. Il écrit en effet que « l'Église n'a pas voulu présenter aux chrétiens toute la vie de Jésus-Christ, (...) mais elle a choisi quelques faits de sens profond, significatifs entre tous, pour les proposer à la méditation des fidèles. » Sans extrapoler le sens d'une telle assertion, on peut légitimement affirmer que les enjeux iconographiques au sein des images dans les édifices ecclésiaux ne se limitent pas aux problèmes de la représentation du pouvoir de l'Église ou à celui de l'adéquation avec le calendrier liturgique. Il s'agit également d'un choix très conscient en direction de scènes se prêtant à une édification nouvelle passant par la contemplation. La multiplication des crucifixions au XIIIe n'est pas réductible à la fête du Vendredi saint. De la même façon, nul ne pourrait en effet affirmer sérieusement que l'omniprésence de ce motif avait pour dessein d'enseigner quoi que ce soit en terme de savoir nouveau sur la vie du Christ ; il s'agit bien plutôt de permettre au fidèle de s'abîmer dans la contemplation de celui qui s'est sacrifié pour la rédemption de tous. Au sein des œuvres collectives, et notamment des retables travaillés par la nécessité de s'accorder avec leur vocation liturgique fondamentale, c'est-à-dire avec le calendrier chrétien qui scande l'année, s'élabore ainsi une iconographie en adéquation avec une expérience perceptive préfigurant celle de l'image de dévotion, c'est-à-dire à l'immersion contemplative.

En outre, on peut tout de suite remarquer tout simplement l'omniprésence du Christ au sein des retables, illustrant la vie d'un Saint. Les exemples du retable de Saint-Romain (ill.9), de Saint-Eustache (ill.10) et de Saint-Germer (ill.11) pour ne citer qu'eux, sont éloquentes. Ainsi, entre deux épisodes de l'hagiographie picturale de Saint-Romain, on trouve un baptême du Christ au centre du retable. De la même manière, les retable de Saint-Eustache et de Saint-Germer contiennent une crucifixion qui n'a rien à voir avec la vie des Saints en question, ceux-ci n'ayant d'ailleurs pas pu prendre part de près ou de loin à la Passion du Sauveur. Le Christ n'est pas seulement un passage obligé et un lieu commun, il renferme en lui ce qui se joue au sein de la nouvelle image.

En plus de cette ubiquité du Christ, on remarque au XIIIe une inflexion profonde dans sa figuration, qui tend justement à devenir une incarnation plus vivante et douloureuse, même si cela s'opère de façon très progressive. On quitte ainsi peu à peu l'iconographie consacrée du Christ

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.353

hiératique pour suivre l'homme dans les diverses étapes de sa vie, en se concentrant sur les supplices qui scandent sa Passion. En ce sens, ce qui se passe en France anticipe ce que Panofsky raconte dans son *Imago Pietatis*, où il écrit qu'un nouveau Christ, dépouillé de son auguste solennité, émerge dans la Florence du XIII<sup>e</sup>. Ce type provient selon lui d'un modèle iconographique byzantin, le *Pantocrator*. Ce modèle, déjà miné de l'intérieur dans son contexte oriental originel, a par la suite fait l'objet d'une réappropriation par les artistes italiens, ce qui a permis l'émergence de l'iconographie privilégiée de l'image de dévotion, l'*Imago Pietatis*. Toutefois, on peut affirmer que si l'arrivée de ces icônes byzantines ont bien été le plus grand catalyseur de l'image de dévotion, qu'elles ont effectivement concouru plus que tout à faire de l'image de dévotion l'image isolée de son contexte narratif et permettant l'immersion contemplative du croyant, le processus conduisant à l'image de dévotion était déjà présent en France au sein des retables, qui sont les supports privilégiés de la figuration du Christ. Leur vocation théophanique fondamentale est consubstantielle d'une certaine iconographie, laquelle privilégie de plus en plus le Christ en Croix entouré de St-Jean et de Marie, isolés de tout autre scène. Le Christ, au sein des retables du XIII<sup>e</sup>, se fait homme. Cela permet de comprendre le passage ultérieur vers l'image de dévotion, qui nécessite, pour qu'il puisse y avoir un dialogue avec le fidèle, que le Christ soit commensurable, accessible.

Pour illustrer notre propos, on peut reprendre l'exemple du retable de St Romain (ill.8), où Jean-Baptiste touche le Christ de sa main gauche pour mieux verser l'eau sacrée du Jourdain dans ses cheveux. Le Sauveur y est représenté comme un être tangible et approachable. Cette image, qui se rapproche beaucoup de l'image de dévotion à cet égard, permet au spectateur de ressentir l'appartenance du Christ à l'Humanité. En outre, la taille du Christ est normale sur ce retable de Saint-Romain. Le Christ est donc commensurable et à la mesure du croyant.

Sur ce même retable, on peut remarquer un second détail : le Christ a la main posée sur son sexe. Ce geste est loin d'être anodin. On peut faire une étude comparée du retable de Carrières-sur-Seine (ill.4) et de Saint-Romain, qui proviennent de la même région et ont exactement un siècle d'écart, pour en analyser la portée symbolique. Dans le premier retable, sur l'aile droite, le Christ est également baptisé mais ne cache pas son sexe, pour la simple raison qu'il est encore assexué, et par extension non encore totalement incarné. C'est bien sa sexualisation, attestée dans les images des siècles suivants et notamment dans le retable de Saint-Romain, qui va parachever son humanité. En effet, le geste du Christ n'est pas imputable à la seule pudeur. Le niveau de l'eau pourrait d'ailleurs très bien être relevé et faire office de périzonium. D'ailleurs, ce geste restera un lieu commun des représentations christiques aux siècles suivants, et ce malgré la présence du périzonium, ce qui condamne d'emblée toute position visant à imputer ce geste à la seule pudeur. Ce mouvement relève de l'ostension et non de la dissimulation. On peut ainsi penser à la partie droite du retable de la

Passion datant du deuxième quart du XIV<sup>e</sup> (ill.12), dans la description de laquelle Pierre-Yves Le Pogam convoque la thèse de Leo Steinberg sur la sexualité du Christ<sup>16</sup>, ou encore à ce fragment de Mise au tombeau, réalisé entre 1340 et 1350 (ill.13). Or, ce signe de l'incarnation du Messie s'est concrétisé dans le retable, une nouvelle fois à l'avant-garde de la dynamique nouvelle qui anime l'image. La partie droite du retable sculpté sur marbre noir est en effet l'une des œuvres les plus anciennes invoquées par le critique et historien d'art américain pour illustrer sa thèse, défendue dans son célèbre ouvrage *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*<sup>16</sup>. Cette analyse a été malicieusement reprise par Daniel Arasse dans son livre *On n'y voit rien*, dans lequel l'historien d'art français livre une analyse aussi pertinente qu'impertinente du tableau l'*Adoration des mages* de Bruegel l'Ancien, qui lui permet de rappeler l'importance de ce thème, pour les classes populaires comme pour les autorités ecclésiastiques : « Dans certains cas, il entraînait même de la superstition dans cette dévotion au sexe de Jésus (...). Mais elle avait pour elle l'appui des théologiens. Quand Dieu s'est incarné, répètent-ils, il l'a fait dans un corps « pourvu de tous ses membres », « entier dans toutes les parties qui constituent un homme (...) »<sup>17</sup>.

Plus tard encore, au cours du XIV<sup>e</sup>, avec le réalisme accru des visages, l'enseignement dogmatique et didactique bascule vers un enseignement totalement incarné, réalisé dans l'empathie du fidèle aux douleurs du Christ. On mime donc le corps du Christ sur les retables du XIII<sup>e</sup>, être de chair et de souffrance auquel il devient possible de s'identifier. On peut reprendre ici l'assertion de Belting selon laquelle l'image, qui doit rendre possible l'identification du fidèle à son contenu, doit mettre en relief la souffrance du Christ : « les marques de la souffrance physique apparentent le personnage à un homme véritable que l'on peut observer de près. (...) Avec son éloquente attitude culpabilisante, l'image favorise l'identification. »<sup>18</sup> Par extension, c'est cette même représentation de la souffrance qui va permettre à l'image de redéfinir sa vocation pédagogique, en suscitant le désir chez le fidèle d'imiter le Christ : « Sollicitée (...), la capacité mimétique du spectateur présuppose chez ce dernier un désir (mimétique, si l'on peut dire) d'imiter le Jésus humain ou de lui ressembler

<sup>16</sup> « D'autre part, la mise au tombeau a été récemment commentée par Léo Steinberg, qui y a vu une preuve en faveur de sa thèse sur la sexualité du Christ. En effet, le geste de sa main gauche ne peut pas être compris comme un motif dû à la pudeur, puisqu'un linge noué autour de la taille, le pézizonium, recouvre déjà son sexe. Selon Steinberg, la position de la main vient donc plutôt souligner le sexe du Christ, gage de son incarnation et de son humanité. » Pierre-Yves Le Pogam, *Les premiers retables, une mise en scène du sacré*, Paris, Musée du Louvre, 2009, p.124

<sup>16</sup> La thèse de Steinberg, publiée en 1997 par l'University of Chicago Press, est toutefois loin de faire l'unanimité. Elle a notamment été remise en cause par François Boespflug dans son cycle de conférences données au Louvre, *Le Dieu des peintres et des sculpteurs, l'Invisible incarné*, entre le 10 et le 31 mai 2010. Disponibles sur : <http://www.louvre.fr/le-dieu-des-peintres-et-des-sculpteurs-par-francois-boespflug>

<sup>17</sup> « Il se rappelle alors le livre pas trop ancien de Leo Steinberg sur la *Sexualité du Christ*. (...) Dans certains cas, il entraînait peut-être de la superstition dans cette dévotion au sexe de Jésus (demande fertilité masculine, de protection, etc...). Mais elle avait l'appui des théologiens. » D. Arasse, *On n'y voit rien*, Denoël, 2000, p.78-79, « Un œil noir »

<sup>18</sup> H. Belting, *L'Image et son public au Moyen-âge*, Paris, 1998, p.4

par la vie - désir naturellement révélé par l'image. »<sup>19</sup>

La *Crucifixion* du retable de la chapelle Saint-Hilaire (ill.7) met ainsi en scène un Christ dont l'anatomie est disloquée par le supplice enduré, même si son visage n'exprime pas encore la violence de la douleur ressentie, comme ce sera le cas un siècle plus tard. Le visage du Christ n'est en effet jamais complètement déparé, au XIIIe, d'une certaine majesté, ce que l'on peut attribuer au reste de hiératisme qui commande encore les codes de sa représentation. Nous ne sommes pas encore dans une figuration naturaliste du type de celle du retable d'Issenheim, dont la contemplation confine à l'insoutenable.

Cette iconographie nouvelle ne met pas seulement le Christ au centre de sa représentation sur les retables, elle le flanque de figures médiatrices entre le fidèle et lui, dont la portée symbolique doit faire l'objet d'un examen approfondi. Ces intermédiaires permettent une intelligence plus fine de ce qui se joue au sein du retable, dont l'iconographie au XIIIe est véritablement matricielle pour l'image de dévotion à venir.

#### 4. Les intermédiaires

L'insistance sur les figures médiatrices entre le fidèle et Dieu, dotées d'attributs qui témoignent de cette fonction, est caractéristique du XIIIe. Ces personnages explicitent une vocation nouvelle qui trouve une expression particulièrement systématique dans l'image du retable. Or, la représentation de médiateurs divers est décrite par Panofsky comme étant l'une des pierre de touche de l'image de dévotion, laquelle doit permettre au croyant une immersion contemplative dans l'œuvre. Elles sont l'une des conditions de possibilité de l'abolition de la distance entre l'œuvre et le fidèle, et par extension l'un des points cruciaux qui nous permettent de repérer comment s'est élaborée au sein du retable une dynamique qui va trouver son accomplissement dans l'image de dévotion.

Le culte du Christ ne se suffit en effet pas toujours à lui-même et de ce fait, comme le souligne l'auteur de *l'Imago pietatis*, exige la présence d'intermédiaires entre lui et le spectateur de l'image. Or, ces figures sont de plus en plus nombreuses au XIIIe et témoignent d'un nouveau rapport du spectateur face à l'œuvre. Elles redoublent la communion *per visum* du croyant en même temps qu'elles la rendent possible : pour Panofsky, ces intercesseurs sont en effet cruciaux pour que l'abolition de la distance entre sujet et objet soit opératoire, et donc pour que l'image de dévotion puisse donner lieu à l'expérience immersive qui sous-tend son essence<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.4

<sup>20</sup> « Pour supprimer ces deux formes de mise à distance (inhérentes aux images historiées et hiératiques), il existe deux

Les intermédiaires mis en scène provoquent l'empathie avec la douleur du Christ et indiquent l'attitude attendue de la part du fidèle dans sa contemplation. Jean, Marie et Marie-Madeleine montrent ainsi le chemin par leur posture corporelle et leur expression faciale. Les intercesseurs sont autant de figures auxquelles le fidèle va pouvoir trouver à s'identifier, autant de modèles de dévotion et de soumission inconditionnelle au Christ, qui vont permettre d'accéder à un Christ humain car humainement accessible.

#### A) St-Jean et la Vierge

Jean tout d'abord est l'apôtre le plus proche affectivement du Christ et en cela il est un véritable modèle à suivre pour les fidèles qui le voient figuré. Dans le quatrième Évangile, il est décrit comme « le disciple que Jésus aimait.<sup>21</sup> » Sans nous appesantir sur tous les privilèges dont il jouit par rapport aux autres apôtres, il faut considérer avec attention les deux privilèges qui ont les conséquences iconographiques les plus riches pour notre propos.

Tout d'abord, il est le seul à être présent à sa mort, au pied de la Croix, ce qui donnera lieu à une pléthore de *Crucifixions* où l'apôtre apparaît à sa gauche. Ensuite, avec Pierre et Jacques, il fut l'un des trois à monter sur la montagne du Thabor durant l'épisode de la Transfiguration, pour contempler la divinité du Verbe resplendissante dans le corps de Jésus et entendre la voix venue du ciel dire : « Celui-ci est mon fils bien-aimé, en qui j'ai mis toute ma complaisance : écoutez-le. »<sup>22</sup> C'est donc le témoin privilégié de la double-nature du Christ, de son Incarnation terrestre comme de sa nature divine accessible par illumination pour quelques heureux élus. Jean n'est donc pas un disciple parmi d'autres. Il est celui qui contemple le Christ dans l'intégralité de son essence, à savoir comme un corps de chair toujours relié à la nature divine dont il provient, à la fois accessible et au-delà de toute chose terrestre. Il voit le Christ exactement comme une image de dévotion qui, en représentant une figure sacrée abordable par le croyant, fait signe vers le prototype que cette figure représente. L'image de dévotion doit en effet donner à voir vers une réalité supra-humaine qui excède le simple contenu de sa représentation.

Cela se traduit dans la sphère picturale par une tendance à représenter Saint Jean au pied de la Croix dans une position illustrant l'idée d'immersion contemplative développée par Panofsky. L'apôtre « bien aimé » regarde le Christ à la façon d'un fidèle absorbé par une image de dévotion. Ainsi, si l'on prend le retable de la Chapelle Saint-Cucuphas (ill.5) exposé à Saint-Denis, on est

---

moyens (...) : l'un est indirect et quelque peu extérieur. Recommandé par Alberti, c'est l'introduction de figures intermédiaires entre celui qui regarde et l'objet de la représentation. » E. Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord, à la fin du Moyen âge*, Idées et Recherches, Flammarion, 1997 p.15

<sup>21</sup> André Paul, *Jean l'évangéliste saint (mort en 100 env.)*, *Encyclopædia Universalis* [en ligne],

URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-l-evangeliste/>

<sup>22</sup> *Évangile selon Saint-Mathieu*, 17-5



surpris par la pose mélancolique de St-Jean, qui laisse reposer sa tête sur sa main. Sa tête est levée vers le visage du Sauveur, mais il semble regarder par-dessus lui, vers le Royaume des cieux que son maître s'apprête à retrouver. En fait, cette posture d'affliction méditative est exactement celle d'un fidèle devant une image de dévotion : il ressent dans sa propre chair la peine endurée par le personnage représenté, il peut par extension s'identifier à lui, tout en traversant l'image pour atteindre la présence divine vers laquelle elle fait signe. C'est donc exactement le rôle d'un intercesseur, qui catalyse d'une part la force d'émotion charriée par l'image, et qui d'autre part facilite l'accès à la contemplation immersive du fidèle, en lui indiquant la voie à suivre par sa posture et ses gestes. Panofsky rappelle cette vocation particulière de Saint-Jean, dont il écrit que « nous possédons des témoignages explicites révélant combien il incita la conscience religieuse à l'identification personnelle avec le contenu de la représentation. », en faisant référence à l'ouvrage de Demmler, *Kunst and Künstler*<sup>23</sup>.

Cette pose, en outre, est également celle du Christ lui-même dans nombre d'images de dévotion accomplies, c'est-à-dire bien plus tardives. Elle correspond même exactement au modèle du *Christ pensif* privilégié par l'iconographie de l'image de dévotion du XVe. Elle accrédite d'ailleurs par là la thèse du christomorphisme et de la déification de Saint-Jean développée par Hamburger.<sup>24</sup>

Le retable de la chapelle Saint-Hilaire (ill.7), où Saint-Jean incline la tête vers le sol, suggère également avec force un recueillement intérieur qui corrobore cette même idée. De manière générale, on est surpris par l'omniprésence de l'apôtre dans les retables, que l'on retrouve sur cinq retables sur les sept que compte le déambulatoire de la Basilique St-Denis, dans une scène des douze apôtres et dans quatre crucifixions. Cette ubiquité de Saint-Jean trouvera un écho particulièrement puissant dans la production des images de dévotion italienne beaucoup plus tardives. En témoignent les très belles *Déploration* italiennes de Bellini (ill 14 et 15). Dans la première, exposée au Staatliche Museen de Berlin, on découvre Saint-Jean serrant dans sa paume le poignet meurtri du Christ. La main serrée sur lui, il regarde intensément le spectateur de l'image. Celui-ci peut alors, grâce à un échange de regards avec l'apôtre, se rapprocher du Christ. Il fonctionne comme un chaînon entre le spectateur et le contenu central de la représentation. La position d'intermédiaire de Saint-Jean ne varie donc pas entre l'iconographie des retables des XIIIe et XVe et celle des peintures de dévotion ultérieures, qui reprendront plus généralement un certain nombre d'éléments iconographiques déjà développés au sein de ces œuvres.

Si important soit-il, St-Jean n'avait toutefois pas le monopole du rôle d'intercesseur. Il

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.15

<sup>24</sup> « For the makers of Christian images, the deification of a human being presented a complex challenge. » J.Hamburger, *St. John the Divine: The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, University of California Press, 2002, p.48, « *Theologus Noster*, The deification of John »

partage cette qualité avec celle dont il était « le fils adoptif » et avec qui il vécut une vingtaine d'années à Éphèse après l'Ascension de Jésus, c'est-à-dire Marie<sup>25</sup>.

Marie est tout d'abord la grande figure de la transition ; toutefois elle opère sur un autre plan que celui de Saint-Jean. Ce dernier est un intermédiaire entre le fidèle et le Christ. En s'identifiant à Saint-Jean, le fidèle peut ainsi se rapprocher du Christ. Marie, en tant que matrice virginale de l'incarnation divine, est le truchement entre le royaume de Dieu et celui des hommes. Si elle indique effectivement l'attitude à prendre face au Christ par l'expression de son affliction ou de sa tendresse, ce n'est pas sa fonction première. Elle est moins une béquille permettant au fidèle de s'abîmer dans la contemplation fervente de l'image qu'un redoublement du *transitus* vers Dieu constitué par l'image.

Cette propriété s'exprime d'abord par la représentation systématique de la Vierge tenant son enfant sur ses genoux ou dans ses bras. Par sa présence, le Christ renvoie la figure mariale à son statut d'intermédiaire, celui qui a permis à Dieu de se faire chair. Si la production de statues mariales de dévotion privée devient exponentielle au XIII<sup>e</sup>, siècle surnommé par certains médiévistes le « Siècle de Marie », le statut de la Vierge reste ambigu. Elle est adorée à la fois comme truchement, en tant qu'elle fait signe vers le Christ qu'elle a porté en son sein, et pour elle-même. Cette indétermination durera jusqu'au XVI<sup>e</sup>, au concile de Trente, où les grands docteurs de l'Église décident de lui conférer un statut à part dans la hiérarchie des personnages sacrés. Se voit réservée à Dieu et à chacune des personnes de la Trinité l'adoration, c'est-à-dire le culte de latrie et aux Saints la vénération, c'est-à-dire le culte de dulia. Mais le cas de Marie était si épineux qu'il fallut inventer pour elle une catégorie particulière, le culte de l'hyperdulia<sup>26</sup>. Au XIII<sup>e</sup>, l'autorité doctrinale en vigueur concernant la Vierge est encore celle du Concile d'Éphèse, tenu au V<sup>e</sup>, dans lequel Marie avait été proclamée « mère de Dieu », par opposition à ceux qui ne voulaient voir en elle que la mère de la part humaine du Christ. Bien que toujours représentée avec le Christ, la nouvelle Ève mettant fin au péché originel reste un intercesseur particulier, faisant l'objet d'un culte parfois exclusif, c'est-à-dire pas nécessairement christologique ou christocentrique.

En outre, elle est un intermédiaire trop inabordable pour permettre à la fidèle de s'identifier à elle, et ainsi accéder de manière privilégiée au contenu de la représentation. Alors que

---

<sup>25</sup>Pour plus de détails sur leur relation et ses conséquences iconographiques, voir le chapitre six « The body and blood of Christ, Mary's Adopted Son », *Ibid.*

<sup>26</sup>« Reste cependant un cas particulier, celui d'un personnage particulièrement honoré : Marie, la mère de Jésus. On s'adresse à elle comme à quelqu'un d'influent, parfois comme à un être honoré absolument et non seulement par référence à Jésus. Pour essayer de faire droit à un sentiment de la piété chrétienne qui place Marie au-dessus des saints, mais de manière à éviter l'excès évoqué, on convint de réserver à celle-ci le culte d'hyperdulia : Marie est la servante par excellence, située au-dessus des autres serviteurs, mais on ne saurait pourtant l'adorer ou la substituer à Dieu. » Henri-Jacques STIKER, « DULIE & HYPERDULIE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/dulie-et-hyperdulie/>

l'identification aux figures intermédiaires est la condition *sine qua non* pour rendre possible l'immersion contemplative dans l'image, il est difficile pour une fidèle de s'identifier à elle. D'une part, elle est à la fois mère et vierge, donc d'emblée inaccessible. D'autre part, elle est immaculée, attribut irréductible à la simple virginité, qui indique que Marie est la seule femme depuis Adam et Ève à avoir été conçue sous le signe de la pure innocence et délivrée du sceau du pêché. En somme, comme le résume Daniel Arasse, « Ce n'est pas un modèle, c'est un dogme »<sup>27</sup>. Elle n'est donc pas un intercesseur idéal entre le fidèle et le Christ. L'image de dévotion naissante exige donc l'accueil d'autres figures dans son contenu iconographique, même si Marie restera toujours aux côtés du Christ par son statut privilégié.

## B) Marie-Madeleine et les Anges

Ce rôle va être dévolu à Marie-Madeleine, justement à partir du XIIIe : l'apôtre Jean, présent en bas de la Croix d'après l'Évangéliste du même nom, va parfois être remplacé par la pécheresse repentie. Cette figure est en effet emblématique de la nouvelle fonction d'intermédiaire attribuée aux images des retables. Dans un autre article de *On n'y voit rien*<sup>28</sup>, Daniel Arasse fait la généalogie de Marie Madeleine, « figure composite »<sup>29</sup>, et en déduit sa portée symbolique. Pour l'historien de l'art, la chevelure de cette femme « exhibe sa pénitence actuelle et son impudeur passée »<sup>30</sup>, formule éloquente qui souligne le caractère rédempteur de cette figure, qui se trouve donc incarnée dans une femme à la mesure de la pire pécheresse, puisqu'elle a été une femme vénale avant de devenir Sainte. Elle résout la contradiction entre une Ève à jamais fautive, figure repoussoir, et une Marie à laquelle il est fondamentalement impossible de s'identifier. Elle constitue le troisième pôle du « triangle sémiotique »<sup>31</sup>, de la « trinité femelle »<sup>32</sup> dont parle Arasse. Elle a été inventée afin que les croyantes aient une figure de référence à laquelle s'identifier. Le choix de représenter cette figure, qui émerge dans l'iconographie du XIIIe où l'on va parfois jusqu'à privilégier la représentation de Marie-Madeleine à Jean au pied de la Croix, sert donc également le dessein premier de l'image de dévotion, qui est d'être commensurable, et donc accessible. En témoigne ce retable de Bourgogne (ill.16), où Marie-Madeleine est allongée aux pieds du Christ. Sa posture souligne l'horizontalité du retable en redoublant celle de la prédelle. Son visage, fort expressif pour une figure du XIIIe, traduit le repentir et la ferveur. Elle lave les pieds de Jésus de ses

---

<sup>27</sup>D. Arasse, *On y voit rien*, Denoël, 2000, p.109

<sup>28</sup>*Ibid.*, p.97-122, « La toison de Madeleine »

<sup>29</sup>*Ibid.*, p.107

<sup>30</sup>*Ibid.*, p.

<sup>31</sup>« (...) Quand ils ont inventé Madeleine, ils ont construit un triangle dans lequel les femmes jouent leur destin. Si je voulais, je dirais que c'est un triangle sémiotique. » *Ibid.*, p.113

<sup>32</sup>« C'est la troisième femme d'une trinité femelle qui s'adresse aux femmes (...) », *Ibid.*, p.109

cheveux et de ses larmes. Nous sommes loin de la célèbre scène du « Noli me tangere ! », où le Christ refuse que Marie-Madeleine le touche. Ici, une fois encore, il est accessible, même pour une ancienne prostituée, à condition de faire montre d'une soumission sans réserve.

Les Anges vont également faire leur apparition en tant qu'« intermédiaires entre le Moi et l'objet » pour reprendre les termes de Panofsky<sup>33</sup>. Le retable d'Hippolyte (ill.17) en est l'exemple le plus éloquent, puisque se trouvent représentés deux anges emportant l'âme de St-Hippolyte. Tournées vers le spectateur et le regard fixé sur lui, ces figures fonctionnent comme des truchements ambivalents. D'une part, elles redoublent l'intercession mariale entre Terre et Ciel. On se souvient que tous les épisodes bibliques du *Nouveau Testament* impliquant une mise en rapport de Dieu et de sa créature convoquent un Ange, à commencer par l'Annonciation. D'autre part, elles servent d'intermédiaires entre le fidèle et le Saint. De plus, les anges sur ce retable utilisent un drap pour emmener l'âme d'Hippolyte. Par sa fonction de truchement, il peut être comparé au célèbre *velum* de la peinture d'icône<sup>34</sup>. Le *velum*, dans l'iconographie traditionnelle, symbolise le passage entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Ici, bien qu'il s'agisse d'un mouvement d'élévation vers le royaume de Dieu et non d'une descente, il rend possible le passage d'un monde à un autre, et conserve en cela une fonction transitionnelle.

Tous ces éléments iconographiques nouveaux qui émergent au XIII<sup>e</sup> au sein des retables nous permettent de comprendre comment, dans des œuvres que l'on peut qualifier d'historiées et encore loin de l'isolement de la figure sacrée propre à la forme de l'image de dévotion, nous pouvons déjà voir de véritables prémisses de l'image de dévotion. En ce sens, le culte collectif est déjà travaillé par une dynamique picturale qui tend à abolir autant que possible le fossé entre le fidèle et le Christ représenté.

Pour cela, on ne peut se contenter d'analyser le contenu iconographique des retables, il nous faut examiner leur style et leur morphologie. C'est le passage du XIII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> qui marque pour ces deux aspects un virage déterminant vers l'image de dévotion.

---

<sup>33</sup>E. Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord, à la fin du Moyen âge*, Idées et Recherches, Flammarion, 1997 p.16

<sup>34</sup>« Deux solutions se présentent alors : soit des anges tendant le *velum* sont introduits dans la représentation (...) et, tournés vers le spectateur, fonctionnent comme des intermédiaires (...) » *Ibid.*, p.16



8. Maître de Saint

Gilles, *Le Roi, l'abbé, le retable en or et la croix de Suger, ainsi que l'église en l'abbaye de St-Denis*, vers 1500, The National Gallery, Londres

 [Download image](#)

9. *Le baptême du Christ encadré de deux scènes de la vie de Saint Romain*, Paris, Musée de Cluny, vers 1250-1260





10. *Vision du cerf Baptême de la famille de saint Eustache, Crucifixion, Traversée du fleuve et rapt des deux enfants Martyre dans le taureau d'airain, retable de Saint-Eustache, basilique Saint-Denis, chapelle Saint-Maurice, troisième quart du XIIIe*

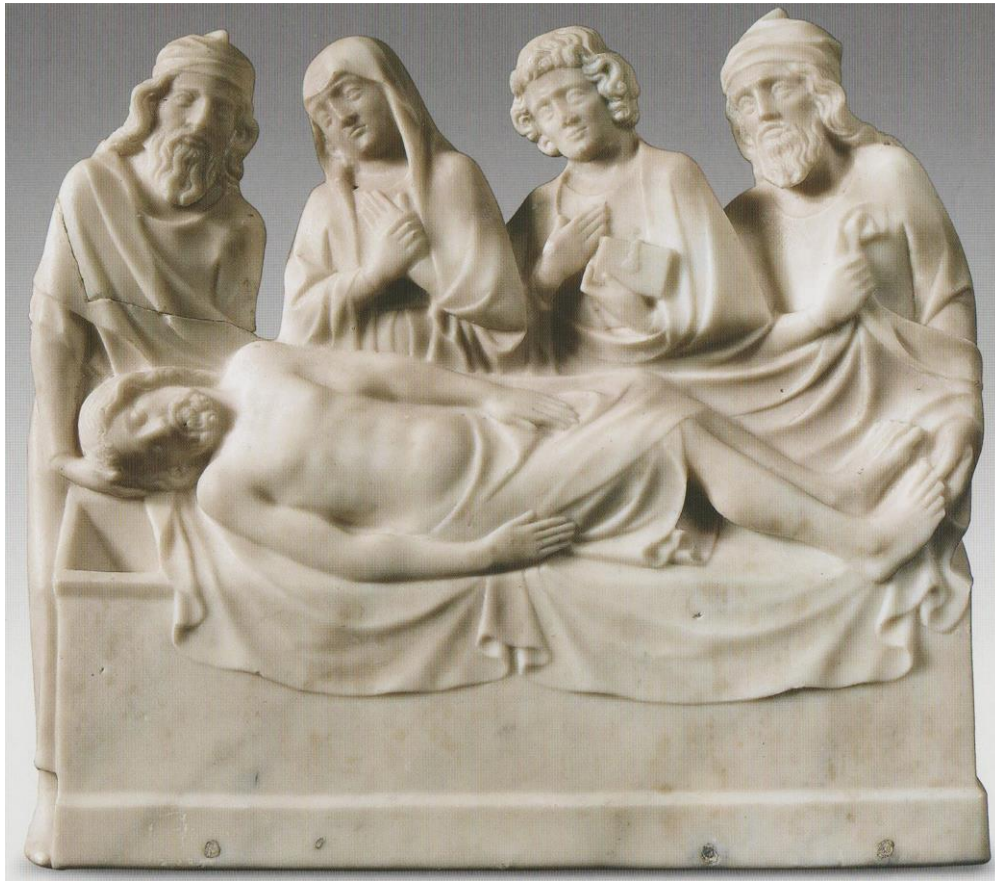


Illustration 11 : *Crucifixion, scènes du Nouveau Testament et de la vie de saint Germer, Saint-Germer-de-Fly, vers 1265-1267*

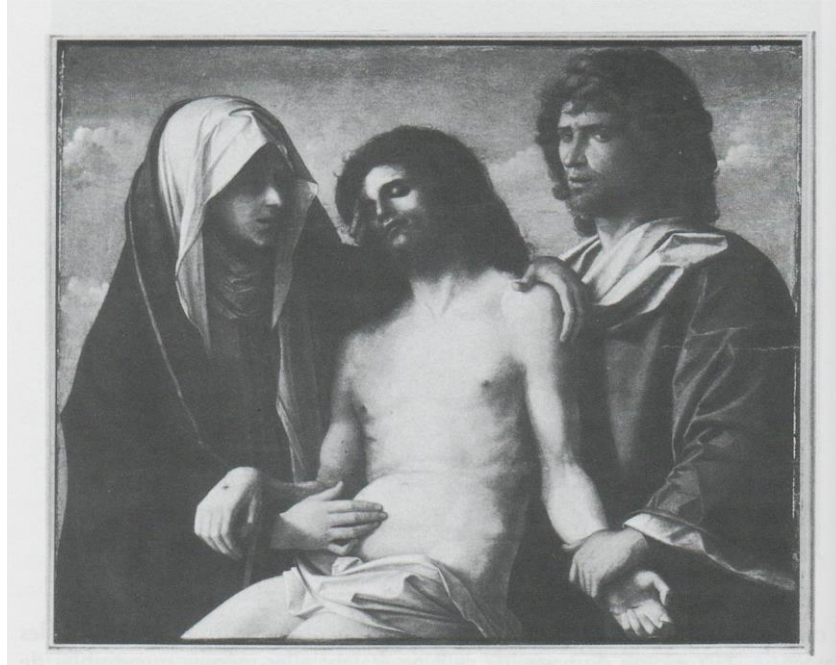


Illustration 12: *Mise au tombeau*, élément de retable, Paris, Musée du Louvre, deuxième quart du XIVe





13. *Mise au tombeau*,  
élément d'un retable de la Passion, Paris, Musée du Cluny, vers 1340-1350





15. Bellini

Giovanni, *Déploration*, Milan, Pinacothèque de Brera, 1455-1460

© Musée de la Ville de Paris

16. *Le Repas chez Simon; la Flagellation du Christ*, partie gauche d'un retable, Semur-en-Auxois (Côte d'Or), musée municipal, vers 1230-1240



17. Retable des *Scènes du martyre de Saint-Hippolyte*, Paris, musée du Louvre, deuxième quart du XIII<sup>e</sup>



### III. Le retable comme préfiguration morpho-stylistique de l'image de dévotion

Nous avons vu avec l'introduction de ce que Panofsky appelle les « figures intermédiaires » l'aspect extrinsèque de l'image de dévotion auguré par les retables<sup>1</sup>, c'est-à-dire l'usage de béquilles iconographiques permettant l'immersion contemplative du fidèle au sein de l'image. Il nous reste à voir les aspects intrinsèques préfigurant cette image de dévotion au sein des retables. Pour Panofsky, l'image de dévotion tire d'abord sa consistance d'elle-même, de son style et de sa forme, plus précisément de l'expressivité des figures sacrées représentées et de la configuration morphologique de son contenu.

#### 1. Expressivité et dévotion

Il semble difficile de saisir un véritable opérateur de continuité entre les retables du XIIIe et ceux du siècle suivant. La notion de réalisme ne peut pas remplir cette fonction. Il ne s'agit pas d'une différence de degré de réalisme entre les deux siècles mais d'un véritable saut qualitatif, puisque l'on passe d'un réalisme mimétique à un style mystique, au sens où il rend l'inaccessible accessible en présentant le divin.

Le XIVE est en effet le siècle où un nouveau style émerge, sous le signe d'une plus grande expressivité. Nous avons fait jouer la catégorie d'image de dévotion dès le XIIIe, c'est-à-dire avant son véritable acte de naissance. Cela nous a permis d'y voir certaines de ses prémisses, exprimées dans la nouvelle ère de l'image associée au Christ et dans ses conséquences iconographiques. Néanmoins, les figures sculptées de ce siècle ne sont pas encore suffisamment *expressives* pour affirmer que l'on y soit entré de plain pied. L'expressivité des personnages, des figures centrales comme des figures intermédiaires, est en effet l'une des pierres de touche de l'image de dévotion, qui rompt ainsi avec le hiératisme archaïque et froid commandant aux représentations picturales jusqu'au XIIe. Panofsky écrit que l'image de dévotion apparaît lorsque « l'existence intemporelle et impénétrable de la Divinité se dissout dans des émotions saisissantes, car humainement saisissables, et acquiert un mouvement accessible à l'immersion contemplative. »<sup>2</sup> Or, au XIVE, sous l'influence du mysticisme rhénan, on voit s'élaborer un nouveau style qui représente un pas décisif dans cette direction. Nous avons déjà vu à quel point la nouvelle conception de l'image en général doit aux théories mystiques d'outre-Rhin, nous pouvons à présent examiner ses conséquences particulièrement importantes sur l'image du retable et sa tension vers l'image de dévotion.

---

<sup>1</sup> « Pour supprimer ces formes de mise à distance, ils existe deux moyens (...) : l'un est *indirect et quelque peu extérieur* (souligné par nous), c'est l'introduction de figures intermédiaires (...) » E. Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord, à la fin du Moyen âge*, Idées et Recherches, Flammarion, 1997 p.15

<sup>2</sup>*Ibid.*, p.15

L'influence de ce courant théologique impactera en effet considérablement le contenu des retables français dès le début du XIVe, pour venir ensuite influencer celui de l'image de dévotion qui naît peu après, en venant surtout infléchir les productions françaises et des pays d'Europe du Nord. C'est lui qui permettra à l'image de se déprendre en premier lieu de la solennité obsolète du hiératisme.

Pour le comprendre, il nous faut d'abord rappeler succinctement une partie de la généalogie de l'image de dévotion opérée par Panofsky, pour mieux démêler l'écheveau des notions qui la préfigurent pour l'historien d'art. Au commencement était l'icône byzantine, importée d'Orient dès le XIIe en Europe (l'abbaye de Saint-Denis fut d'ailleurs un creuset pour la culture byzantine durant ce siècle). Cette icône se transforme, au contact de l'Occident, en une *Imago Pietatis* occidentale de type hiératique, ou « image de représentation ». Celle-ci est décrite comme « complètement débarrassée de l'expérience vécue subjective ». Face à elle, « le spectateur se voit réduit à la position d'un simple adorateur et séparé de l'objet par une différence de niveau insurmontable »<sup>3</sup>. C'est ensuite seulement durant le XIVe, pour Panofsky, que l'image passe du type hiératique à l'image de dévotion proprement dite<sup>4</sup>. La manière dont est analysée cette transition de l'icône byzantine vers l'image hiératique est toutefois remise en cause par Belting, qui reproche à Panofsky de ne pas suffisamment avoir mis l'accent sur le processus de réappropriation de cette image par l'Occident, qui ne l'a pas accueillie comme telle mais l'a adaptée à ses codes de représentation<sup>5</sup>. Dès lors, il aurait fallu selon lui accorder à l'icône byzantine la capacité à constituer une véritable catégorie indépendante, dotée de son propre champ opératoire. Or, les images du XIIIe, y compris les images historiées des retables quand ils isolent une figure centrale, sont empreintes de ce hiératisme propre à l'image de représentation et à l'icône byzantine. C'est seulement au XIVe, sous l'influence des sermons de Maître Eckhart, que cette tendance au hiératisme caractéristique des œuvres de culte va s'effacer devant une expressivité nouvelle, rapprochant encore les retables, très marqués par l'influence de ces théories mystiques, de l'image de dévotion.

Le mysticisme rhénan a également permis à l'image de se délester d'un certain type de réalisme, pris dans les rets d'une *mimesis* indépassable. Il s'agissait en effet de copier la nature le plus fidèlement possible, conformément aux préceptes de Saint-Thomas. D'une certaine manière, ce premier réalisme a permis de surmonter pendant un moment les codes figés de l'image de

---

<sup>3</sup>*Ibid.*, p.14-15

<sup>4</sup>« Il s'agit du Christ de Pitié sous sa forme primitive (premier « essai remarquablement précoce et audacieux pour transformer ce type de représentation hiératique en image de dévotion moderne »), dénommé dans les textes *imago pietatis* et mis en relation par le Moyen-âge tardif avec une image sainte (...). Depuis les études de Millet, Mâle et Löffler, nous savons que cette iconographie est née au XIIe en terre byzantine ». *Ibid.*, p.13

<sup>5</sup>« Ce serait faire de l'icône un équivalent de l'image représentative occidentale. Et c'est précisément cette erreur que Panofsky a commise. Le système de référence (de Panofsky) présente une lacune en omettant l'icône, qui n'était pas considérée comme une catégorie picturale *sui generis*. » Hans Belting, *L'image et son public au Moyen âge*, Saint-Pierre de Salerne, Gérard Monfort, 1998, « Fonctions des images médiévales », p.52

représentation hiératique ou cultuelle. Le réalisme des sculptures du XIII<sup>e</sup> jurait en effet avec le siècle précédent, en ce que ses couleurs (aujourd'hui effacées) et les proportions pratiquement respectées (il n'y a presque jamais de différence de taille entre les Saints et les personnages secondaires, et quand c'est le cas ces distinctions sont très légères) corroboraient l'idée d'une immersion contemplative du spectateur dans une œuvre à sa mesure. On se souvient que dans le retable de Saint-Romain, le Christ fait la même taille que son cousin en train de le baptiser. Ce respect des proportions va également à rebours de l'« image de représentation hiératique », qui, très loin de ces tendances mimétiques, préfère au réalisme l'attribution académique pour chaque personnage d'une taille indexée sur son rang dans la hiérarchie chrétienne. L'image de représentation creuse en ce sens une distance irréductible avec le spectateur que l'image réaliste du XIII<sup>e</sup> abolit. On peut penser pour s'en convaincre au retable de Carrières-sur-Seine, réalisé au milieu du XII<sup>e</sup>. Dans le compartiment central, Marie est colossale, alors qu'à dextre, où elle est aussi présente, elle est beaucoup plus petite. Cela est dû au fait que l'épisode de l'*Annonciation* est subordonné à la représentation *en Majesté* de la Vierge.

Toutefois, ce réalisme ne remplit qu'une des fonctions de l'image de dévotion, qui doit proposer, rappelons-le, des « émotions saisissantes car humainement saisissables ». Or, on peut difficilement arguer que les images des retables du XIII<sup>e</sup> proposent des « émotions saisissantes ». Les personnages qui s'y trouvent représentés ne sont pas encore animés comme le seront ceux du siècle suivant, ils sont encore lestés par le hiératisme issu de l'image de représentation cultuelle. À l'inverse, au XIV<sup>e</sup>, on observe un éloignement du réalisme sobre et quelque peu atone pour aller vers une expressivité croissante des figures. Cela peut paraître paradoxal de prime abord quand on sait que l'art occidental de ce siècle est connu pour son « naturalisme accru », pour reprendre les termes de Pierre-Yves Le Pogam<sup>6</sup>, qui montre bien ce qui se joue derrière ce vernis réaliste offert à l'analyse superficielle. Ce siècle n'est pas sous-tendu par une visée de représentation fidèle de la réalité, mais par une volonté de présentifier le divin en faisant en sorte que l'image fasse signe vers lui, c'est-à-dire vers ce qui la dépasse comme pure matérialité picturale<sup>7</sup>. L'image de dévotion, exige une forme de réalisme qui permette l'empathie du spectateur, lequel doit pouvoir s'identifier à la douleur du Christ ou au chagrin de sa mère éplorée, tout en ne s'arrêtant jamais au seuil de la stricte *mimesis* de la nature.

Or, les émotions retranscrites dans les images des retables du XIV<sup>e</sup> sont à la fois

---

<sup>6</sup>Pierre-Yves Le Pogam, *Les premiers retables, une mise en scène du sacré*, Paris, Musée du Louvre, 2009, « les retables au XIV<sup>e</sup> », p.87

<sup>7</sup>Cette assertion renvoie au paradoxe du mysticisme de maître Eckhart, d'une certaine manière iconophile pour mieux surmonter par la suite la matérialité de l'image, ce qui lui fait dire que « Lorsque l'homme s'unit totalement à Dieu avec amour, il est détaché des images... », dans un sermon qui suit le sermon 44 déjà cité, dans lequel le mystique préconisait le recours à l'image pour y « voir Dieu : « Swenne man gesetzet ist in daz bilde, dâ man got glîch ist, dâ nimet lan got, dâ vindet man got. »

viscéralement incarnées et font signe vers une réalité qui dépasse tout rapport à la simple chair. C'est à cet égard que la différence entre les retables des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> est bien qualitative. Les retables du XIII<sup>e</sup> étaient *stricto sensu* anthropocentriques au sens où ils avaient pour mesure l'homme et où les récits qu'ils arboraient n'excédaient pas ses limites. À l'inverse, les retables du XIV<sup>e</sup> franchissent allègrement ce seuil et font signe vers le royaume des cieux. Pierre-Yves Le Pogam a résumé cela dans cette formule ramassée tirée des *Premiers retables* : « La parfaite restitution par les sculpteurs des sentiments humains (...) n'empêchent pas que ceux-ci doivent être transcendés en un tableau qui parle d'une autre réalité, celle du ciel. L'art du XIII<sup>e</sup>, en accord avec la vision de Saint-François aussi bien qu'avec la pensée de Saint-Thomas, avait tenté de montrer Dieu sous ses traits les plus humains par le simple fait de conférer à ceux-ci une beauté surnaturelle. Au XIV<sup>e</sup> siècle, après les sermons de Maître Eckhart et l'anéantissement d'une telle possibilité, l'art ne pouvait plus prétendre emprunter une telle voie et devait montrer radicalement que le monde d'en haut ne pouvait qu'être approché par son reflet, à savoir le monde d'ici-bas. » L'image est enfin un *transitus* accompli ; elle donne directement à voir le divin, dans son incommensurabilité. Or, pour être une transition, il faut qu'elle soit à la fois humainement accessible tout en faisant signe vers la pure présence du royaume de Dieu qui la transcende. En un mot, qu'elle tende vers ce que doit accomplir l'image de dévotion, c'est-à-dire l'immersion contemplative et individuelle du fidèle, dont l'âme se projette au sein de l'image pour accéder à ce vers quoi elle fait signe.

L'une des principales implications iconographiques de ce changement se traduit par l'évolution des expressions faciales. Les expressions de douleur et de chagrin sont, comme nous l'avons dit, encore à l'état embryonnaire dans les retables du XIII<sup>e</sup>. Les visages qui s'y trouvent sculptés durant ce siècle sont en effet plus paisibles et hiératiques que ceux du siècle suivant ; en témoignent les retables de Saint-Hippolyte (ill.17) et de Saint-Romain (ill.9). Nous le concédons volontiers, c'est d'ailleurs principalement cette donnée qui nous empêche d'affirmer que les images des retables français du XIII<sup>e</sup> sont, d'un point de vue iconographique, identiques aux images de dévotion privée qui se développeront ultérieurement. Elles n'en sont encore qu'une préfiguration. Or, ces expressions sont largement accentuées sur les figures des retables du siècle suivant, permettant tout d'abord à l'image d'accroître considérablement la force de l'émotion qu'elles transmettent. Elles traduisent tout un spectre d'émotions déchirantes, qui favorisent considérablement, en outre, l'immersion contemplative des fidèles. On peut penser pour cela à la partie droite d'une *Crucifixion* (ill.18) montrant Saint-Jean à genoux et en prière, le visage déformé par la douleur de voir son maître à l'agonie. Sa posture et son visage suggèrent une identification totale de l'apôtre à la souffrance du Christ et invitent le fidèle à faire de même, réaffirmant Saint-Jean dans son statut d'intermédiaire privilégié.

C'est en outre là que le blanc liturgique de l'albâtre devient particulièrement éloquent, d'autant qu'il est uniquement utilisé pour sculpter les figures, qui ressortent sur un fond noir taillé dans la pierre de Tournai ou de Dinant. La pâleur irréaliste des figures pénétrées par le deuil, le chagrin ou la douleur renvoie à une réalité supra-humaine. Toute la rupture attestée au XIVe semble être mue par le renforcement de l'« aura » du retable, au sens strictement benjaminien du vocable. Il s'agit bien de l'« unique apparition d'un lointain (*Erscheinung*), aussi proche soit-il »<sup>4</sup>. Dans le cas de notre étude, il s'agit même d'un point de coïncidence exact entre ces deux opposés que sont le lointain et le contigu, c'est-à-dire ici l'inaccessible royaume des cieux et l'intimité inédite avec la figure représentée. On a affaire ici à un lointain mis en présence par une image abolissant toute distance entre le fidèle et le contenu de la représentation. Cet abandon de la couleur, associé à une suppression de la profondeur et à un retour des scansionnements architecturaux très ouvragés et des compartimentages qui avaient disparu des retables du XIIIe, peut et doit être interprété comme un éloignement du réalisme<sup>7</sup> et un rapprochement de l'image de dévotion.

On remarque d'ailleurs que cette blancheur n'est pas cantonnée au retable mais est utilisée pour toute œuvre dans laquelle le contenu de la représentation fait signe vers le Royaume de Dieu. On peut penser aux statues de gisant qui sont contemporaines de ces retables, comme celles de Charles V et de son épouse Jeanne de Bourbon, achevées par André Beauneveu en 1374 (ill. 19). Elles sont tout à la fois plus accessibles à l'empathie du fidèle par leur expressivité et lui montrent l'inaccessible vers lequel ses prières sont tendues.

Le changement opéré dans les codes de représentation de l'image du retable au XIVe est en ce sens relativement radical. On a affaire à un renforcement du statut sacré de l'image du retable, concomitamment à un rapprochement avec l'image de dévotion qui existait déjà au XIIIe. Par son rapprochement avec l'hostie, le retable du XIIIe jouissait déjà d'une dimension proprement sacrée et d'une capacité de mise en présence du divin. De la même manière, la distance irréductible entre le croyant et l'image hiératique tendait à être abolie dès le XIIIe par l'introduction de figures intermédiaires et par les codes de représentation iconographique en général visant à faire du Christ un être accessible. La dimension supplémentaire qui s'ajoute à l'image du retable au XIVe est que, par son style frappé du sceau du mysticisme, elle fait signe vers un au-delà du monde terrestre.

Le style qui tend à rapprocher l'image du retable de celle de dévotion ne doit pas être coupé d'une analyse des changements au sein de la morphologie du retable ; ceux-ci inaugurent le règne où l'image « parle par ses propres moyens », règne couronné par l'image de dévotion avec laquelle

---

<sup>4</sup>Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2013, p.25

<sup>7</sup>« Si l'on rapproche les trois points évoqués ci-dessus – refus de la couleur, refus de la profondeur, refus de la continuité – on s'aperçoit qu'ils participent tous d'un même mouvement, le refus du réel. » Pierre-Yves Le Pogam, *Les premiers retables, une mise en scène du sacré*, Paris, Musée du Louvre, 2009, « les retables au XIVe », p.87



le fidèle entretiendra un véritable dialogue muet et sacré.

## 2. De la lecture linéaire à l'immersion contemplative

On remarque au XIII<sup>e</sup> la disparition singulière des scansion architectoniques et des compartiments pour séparer les différentes scènes représentées sur les retables. Alors qu'au siècle précédent les retables présentaient des scènes bien distinctes les unes des autres et divisées par des éléments de décor, on trouve durant ce siècle des scènes qui empiètent parfois les unes sur les autres, parfois au détriment de l'intelligibilité de l'ensemble. On voit ainsi couramment le bras ou la jambe d'un personnage d'une scène faire irruption dans la scène voisine<sup>8</sup>, ce qui rend la lecture du retable plus fluide, mais beaucoup moins aisée du strict point de vue de la compréhension. On peut par exemple repenser au fragment gauche du retable de Semur-en-Auxois (ill.16), dans lequel le repas chez Simon est suivi si abruptement de la flagellation du Christ que le bras du bourreau se loge dans l'intimité du repas dans la demeure du pharisien.

A priori, ces images des retables du XIII<sup>e</sup> incarnent parfaitement le régime de l'*historia* décrit par Belting : configurées sur le modèle du texte, elles sont à ce titre encore très éloignées de l'image de dévotion. Elles correspondent plus précisément à la notion d'« image d'histoire scénique » employée par Panofsky, qui émerge au début du siècle sur les retables rectangulaires au fur et à mesure de la disparition progressive des retables tabernacles. Pour les deux historiens d'art allemands, ces images sont par définition incapables de rendre possible l'immersion contemplative du fidèle en leur sein. L'image narrative est en effet vouée à didactisme indépassable, qui cantonne le fidèle à une vénération froide et sans transport. Elle impose la distance irréductible qu'exige la transmission de savoir et qui rend possible la connaissance des textes à laquelle elle veut faire parvenir le croyant. Le problème est de savoir dans quelle mesure les retables du XIII<sup>e</sup> correspondent à cette catégorie, et en quoi ils l'excèdent.

Si l'on ne peut pas nier que les retables du XIII<sup>e</sup> soient effectivement du côté de la narration, il semble difficile de n'y lire qu'une pure mise en récit calquée sur le modèle de l'écrit. En effet, les images sculptées de ces retables ne circonscrivent pas les différents épisodes représentés dans une chronologie rigoureuse ou dans des lieux définis. D'une part, ils refusent l'usage d'arcatures, de médaillons et de compartiments permettant une compréhension claire des différents épisodes, ce qui relativise leur vocation didactique ; d'autre part, les épisodes bien souvent ne suivent pas l'enchaînement historique des événements de la vie du Saint représenté, mais un ordre hiérarchique, avec une figure centrale détachée du reste du récit. Le retable de Saint-Hippolyte en est un exemple

---

<sup>8</sup> « (...) la recherche de l'unité du récit constituait un autre principe régulateur de l'art des retables du XIII<sup>e</sup>, qui avait conduit à abolir toutes les scansion architectoniques traditionnelles et même les simples partitions au profit d'un déroulement ininterrompu des épisodes, voire d'une interpénétration entre eux. » *Ibid.*, p.87

éloquent : la mort du Saint et l'ascension de son âme, terme naturel de la vie du Saint, sont figurées au centre et non à droite. Cela signifie justement qu'ils ne se lisent pas comme un texte. L'image du retable a sa logique et sa forme propre, qui ne sauraient être réduites à celle de l'écrit, fût-ce les Évangiles. Le retable du XIIIe n'est donc pas entièrement réductible à une visée de connaissance assise sur une morphologie discursive.

L'image scénique est en ce sens un concept opératoire seulement jusqu'à un certain point. Ainsi peut on faire remarquer que l'image narrative n'est en réalité jamais purement narrative. Dans le cas des retables du XIIIe, la mise en récit cohabite bien souvent avec ce que Panofsky nomme image de représentation hiératique. Le retable du XIIIe est pris dans une tension entre les deux pôles : l'image hiératique et l'image scénique peuvent se retrouver au sein d'un seul et même retable. Celui de Saint-Romain montre ainsi, au centre de l'hagiographie du Saint éponyme, un baptême dans lequel Jésus montre un visage très auguste et solennel ainsi qu'un index levé, signes d'autorité qui renvoient au modèle du *Christ Pantocrator* byzantin. Si nous avons dit plus tôt que le Christ y était plus accessible qu'au XIIe, notamment par la posture de Saint Jean-Baptiste qui touche son bras, le hiératisme y reste malgré tout prégnant.

Cela permet d'éclairer sous un jour nouveau le problème, épineux sur le plan sémantique, des scissions architecturales au sein du retable, qui servent en fait autant l'image d'histoire scénique que l'image de représentation. Les arcatures qui séparent les différentes scènes permettent en effet aussi bien de raconter une histoire de façon intelligible, en clarifiant l'enchaînement des scènes, que de respecter le hiératisme des figures, en les faisant reposer dans des compartiments plus ou moins grands et aux contours plus ou moins ouvragés en fonction de leur importance dans la hiérarchie céleste. Elles ont donc une double fonction pédagogique : souligner d'une part la majesté d'un personnage et expliciter son rang au sein de la hiérarchie chrétienne, mettre en scène d'autre part des épisodes qu'elles connectent entre eux et qu'elles séparent. Les arcatures forment ainsi différents lieux articulés les uns aux autres, subsumés par le retable qui les embrasse tous. Le retable de Carrières sur Seine (ill.4), réalisé au XIIe dans une roche calcaire, permet de visualiser la fonction de ces arcatures : elles sont ainsi nettement plus décorées autour de la *Vierge en Majesté* centrale, surmontée des plus beaux bâtiments renvoyant très probablement à la Jérusalem Céleste, qu'autour de l'*Annonciation* ou du *Baptême du Christ*. Nous employons à dessein le terme de décor et non celui d'ornement pour qualifier ces arcatures. La première notion sied mieux à cet art du compartimentage, dans la mesure où elle contient une portée symbolique et morale irréductible : la configuration du décor doit être adaptée à la qualité de son hôte. La seconde notion relève davantage de la parure gratuite.

En outre, le croyant assiste le plus souvent à un enchaînement de scènes au centre desquelles trône une *Crucifixion* isolée du reste du récit. C'est le cas par exemple des retables de Saint-

Eustache (ill.10) et de Saint-Germeur (ill.11), dans lesquels on trouve un rehaut réservé au Christ en croix. Le fidèle se trouve déjà en quelque sorte pris dans une communion *per visum*, dans un rapport contemplatif avec elle. Ainsi l'image narrative, si elle se prête effectivement moins à l'immersion que la forme iconique héritée de Byzance et que se réappropriera l'Occident, propose toutefois une véritable expérience esthétique irréductible à la simple distance inhérente au didactisme qui la sous-tend.

Plus radicalement, on peut arguer que ne voir dans le retable du XIII<sup>e</sup> que le parangon de l'image narrative revient bien souvent à occulter le fait qu'une bonne partie de la production de ce siècle est faite de *Crucifixions* complètement isolées, où le Christ en croix est presque seul sur l'image, aux côtés de ses deux intermédiaires de prédilection, c'est-à-dire la Vierge et Saint-Jean. Il suffit de se rappeler les trois retables des chapelles de Saint-Cucuphas (ill.5), de Saint-Eugène (ill.6), dans lequel le Christ est entouré par les figures lointaines de l'Église et de la Synagogue, et de Saint-Hilaire (ill.7), de la basilique Saint-Denis pour en attester. Or, ces images préfigurent déjà la tendance à l'isolement des figures, caractéristique de l'image de dévotion.

Ces remarques sur l'image narrative, laquelle mêle parfois des éléments liés aux codes de la représentation hiératique, nous invitent à reconsidérer le triptyque conceptuel posé par Panofsky pour rendre compte de la généalogie de la notion de dévotion. Pour lui, l'image de dévotion relève d'une synthèse de deux images, renvoyées dos à dos pour leur incapacité à abolir la distance entre le fidèle et le contenu de la représentation, condition *sine qua non* pour que l'immersion contemplative propre à l'image de dévotion puisse avoir lieu. D'une certaine manière, la démonstration est brillamment conduite et fort pertinente, et se montre très concluante au plan empirique. En effet, nous avons vu que l'image hiératique, figée comme peut l'être la Vierge en majesté du retable de Carrière-Sur-Seine du milieu du XII<sup>e</sup>, tend à s'effacer devant une image plus expressive, en particulier au XIV<sup>e</sup>. De la même manière, on peut comprendre le retour aux scansions architectoniques au sein du retable du XIV<sup>e</sup>, après leur abolition au siècle précédent, comme une tentative pour isoler les scènes les unes des autres et permettre une expérience contemplative tendant vers celle de l'image de dévotion.

Néanmoins, ce schéma ne peut guère être appliqué de façon mécanique, dans la mesure où les catégories d'images d'histoire scénique et de représentation hiératique sont très poreuses l'une à l'autre. Panofsky lui-même en avait parfaitement conscience. Cela n'empêche pas que l'usage de ces deux catégories, malgré leurs limites, s'est révélé fécond pour penser l'image de dévotion et les enjeux théoriques qui lui sont inhérents. Cette paire de catégorie a lui a notamment permis de démêler efficacement l'écheveau des éléments qui préfigurent cette image de dévotion, et par extension de mieux la cerner.

Un autre aspect important de la morphologie nouvelle des retables est leur horizontalité très marquée. Cette donnée vient réaffirmer pour le fidèle l'accessibilité de l'image. On remarque en effet un usage systématique d'une pierre barlongue presque uniforme des retables durant ce siècle, parfois brisée par un léger rehaut du centre par rapport aux ailes. Cette rectangularité appuyée va donc à rebours de la majesté d'une œuvre liée à sa structure verticale. Cette remarque n'est pas anodine car nous sommes au cœur du gothique rayonnant, dont le penchant pour la verticalité des lignes s'est affirmé depuis longtemps. À ce titre, on peut légitimement affirmer que cette horizontalité n'a rien d'anodin et répond à l'exigence d'avoir une œuvre liturgique à la mesure de l'homme, plus abordable et délestée de l'éloignement hiératique induit par des formes verticales<sup>5</sup>. Si le penchant pour l'horizontalité naît et se développe au début du XIIIe, il se poursuit tout au long du siècle suivant<sup>6</sup>. Or, si l'image de dévotion n'est pas marquée par une horizontalité morphologique, elle est sous-tendue par véritable horizontalité symbolique, c'est-à-dire par une volonté d'affirmer l'accessibilité du contenu de la représentation pour le spectateur, accessible à la contemplation humaine malgré l'horizon divin qui la transcende.

Pour se rendre compte de la rupture avec toute forme de verticalité, on peut penser aux colonnes ouvragées du retable de Carrière-Sur Seine (ill.4) du siècle précédent. Celles-ci encadrent le trône marial et redoublent la verticalité des planches qui soutiennent les accoudoirs; elles accentuent la superbe de la Vierge et du Christ, tous deux figés dans une intemporalité surnaturelle et dans une quiétude hiératique que rien ne saurait troubler. Elles renvoient en outre au symbole marial qui assimile la Vierge à un « temple vivant ». Cette verticalité est donc plus accusée au XIIe qu'au XIIIe, alors que ce dernier siècle est par excellence celui de la verticalité gothique. À titre de comparaison avec les premiers retables du XIIe, nous n'avons que l'embarras du choix : tous ou presque, mis à part les retables-reliquaires restant, sont de forme rectangulaire.

À présent, il nous reste à étudier, au sein de cette forme nouvelle du retable préparant l'image de dévotion, la transformation la plus cardinale, qui est l'isolement progressif de la figure sacrée, à laquelle fait écho l'isolement progressif du fidèle pris dans une pratique de dévotion privée, détachée des cultes collectifs rendus lors des jours célébrés par le calendrier liturgique.

---

<sup>5</sup> « Si l'on ne craignait d'aller trop loin, on oserait affirmer que le format en rectangle fortement allongé et strictement horizontal de beaucoup de ces retables, avec parfois pour seule concession à la verticalité un léger rehaut central, est lui aussi un indice de se cantonner uniquement à l'horizon humain. » Pierre-Yves, Le Pogam *Les premiers retables, une mise en scène du sacré*, Paris, Musée du Louvre, 2009, « les retables au XIVe », p.52-53

<sup>6</sup> « Certes, certains de ces retables (du XIVe) sont désormais exécutés en marbre ou en albâtre, mais, tout comme leurs homologues taillés dans d'autres types de pierre, notamment en calcaire, ils paraissent s'inscrire dans les mêmes tendances que celles du siècle précédent : format rectangulaire allongé, avec peu ou pas de saillie supérieure pour la partie centrale, (...) » *Ibid.*, p.85





#### IV. L'isolement, pierre de touche de l'image de dévotion

## 1. L'isolement narratif et spatial de la figure sacrée

Il faut tout d'abord revenir sur le problème de la linéarité posé par l'abolition des scansions architecturales, qui semble aller à rebours de notre thèse selon laquelle les retables, dès le XIIIe, sont une véritable matrice pour l'image de dévotion, dont le propre est d'isoler une scène de son contexte narratif et non de la rattacher à l'unité globale d'un récit. On se demande en effet comment, au sein d'un retable aussi narratif que celui de Saint-Eustache, on peut y voir un processus d'isolation quelconque. En réalité, l'abolition des arcatures n'est en réalité pas du tout contradictoire avec l'isolement. Plus généralement, on peut même dire que l'absence ou la présence de compartimentage n'est pas déterminante pour rendre compte de l'isolation d'une scène par rapport au reste du récit. Ce qui importe, c'est la manière dont la figure centrale ressort systématiquement par rapport aux scènes narratives qui l'encadrent, que ce soit avec ou sans le concours des arcatures ou autres éléments architecturaux venant scander le récit. Même dans le retable de Saint-Eustache, on trouve une *Crucifixion*, qui n'a par ailleurs rien à voir avec la vie du général romain converti au christianisme après avoir vu le visage du Messie dans les bois d'un cerf. Pourtant, cette *Crucifixion* trône au centre de l'œuvre. À cette règle qui veut qu'une scène soit toujours isolée et mise en valeur par rapport au reste du contenu narratif de la représentation dans les retables narratifs du XIIIe, il n'y a pas de dérogation.

Ces scènes isolées ne sont pas nécessairement des *Crucifixions*, bien que la vocation liturgique du retable, appui visuel de la Messe où est rejoué le sacrifice du Sauveur, s'y trouve particulièrement bien exprimée. Le retable de Saint-Romain propose l'épisode du *Baptême*, entre deux scènes de la vie du prêcheur. Parfois, les retables ne proposent même pas un épisode de la vie du Christ ou de Sa Passion. Ils peuvent se cantonner à un épisode de la vie du Saint et le mettre en valeur par divers procédés. Cette mise en exergue de la figure centrale s'y traduit notamment par un jeu sur le sens de lecture de l'œuvre. Comme nous l'avons dit, l'hagiographie picturale n'est jamais chronologique ; les épisodes sont présentés dans un ordre hiérarchique, au sein duquel l'épisode le plus important est toujours au centre du retable. Nous pouvons rappeler l'exemple déjà développé du retable de Saint-Hippolyte, où les deux scènes qui précèdent sa mise à mort par écartèlement sont situées à senestre et à dextre, et où le regard du spectateur est conduit à passer deux fois sur l'exécution du Saint surmontée par l'élévation de son âme drapée dans le *velum*. Plus emblématique encore est le retable de Saint-Germer, dans lequel la lecture se fait du centre vers l'extérieur, avec une série de paries articulées de façon concentrique autour de la *Crucifixion* centrale. Les paires se lisent de dextre à senestre : on a d'abord la Vierge et Saint-Jean, l'Église et la Synagogue, Saint-Pierre et Saint-Paul, l'*Annonciation* et la *Visitation*, saint Germer guérissant un malade et saint

Germer faisant l'aumône à un pèlerin et, enfin, Saint-Ouen et Saint-Germer sollicitant l'aide du roi<sup>1</sup>. Il y a donc toujours une opposition entre une scène charnière, souvent hors du récit de la vie du Saint représentée, et les épisodes proprement narratifs. Plus éloquent encore est le cas de *La Vierge et l'Enfant* de Timbal (ill.3), « qui joint l'attrait d'une statuette de dévotion au pittoresque des scènes narratives »<sup>2</sup> et qui se lit du haut à gauche jusqu'en bas à droite, de façon à ce que le regard passe deux fois par le groupe central.

Le problème de la narration picturale implique également celui de la représentation du mouvement, antagoniste avec l'impératif d'immobilité inhérent à l'image hiératique du XIIe. Cette tension s'est résolue dès le XIIIe par un procédé que Panofsky décrit exactement dans son analyse de l'image de dévotion pour parler d'œuvres pourtant ultérieures, c'est-à-dire la dialectique de mise en mouvement et de mise en suspens. L'image de représentation hiératique qui régnait au XIIe est en effet ébranlée par un mouvement qui brise l'intemporalité et l'immobilité qui la rendaient inaccessible<sup>3</sup>. À l'inverse, l'image d'histoire scénique fondée sur le mouvement se retrouve figée dans un instant suspendu *ad eternam*.

La mise en scène de cette dialectique est parfaitement illustrée, pour continuer sur un exemple qui nous est à présent familier, par le retable de St Hippolyte, où l'on observe une remarquable exploitation de la symétrie axiale, en X plus précisément, laquelle permet de créer une figure centrale à la fois figée et prise dans un mouvement d'une violence extrême : les deux chevaux se ruent dans des directions opposés avec une force égale, de sorte que les deux impulsions s'annulent réciproquement. Certains traits en outre sont déjà éloquents, le personnage est représenté torse nu (nous ne sommes pas encore dans la représentation à mi-buste, c'est-à-dire au-dessus du nombril, qui arrivera avec l'icône byzantine) et fixe le spectateur, de manière à instaurer une communication privilégiée avec lui. On remarque néanmoins encore d'importantes traces de hiératisme dans la représentation d'Hippolyte, dont la sérénité et l'akinésie est opposée à l'agitation de ses bourreaux, par ailleurs indifférenciés. Nous ne sommes encore dans le cas de ce retable que dans les prémisses de l'image de dévotion, prémisses qui vont s'affermir de plus en plus au cours du siècle.

On pourrait ainsi faire une typologie duale des types d'isolation déjà présents au sein des retables. D'une part, on pourrait regrouper les retables proprement narratifs, qui détachent la scène

---

<sup>1</sup>Sculptures du XIIIe, collection du musée de Cluny, catalogue, retable : *Crucifixion*, scènes du Nouveau Testament et de la vie de saint Germer. Disponible sur : <http://www.sculpturesmedievales-cluny.fr/notices/notice.php?id=89>

<sup>2</sup>Pierre-Yves Le Pogam, *Les premiers retables*, Paris, Musée du Louvre, 2009, p.

<sup>3</sup>« (...) l'existence intemporelle et impénétrable de la Divinité se dissout pour alors (...) et acquiert un mouvement accessible à l'immersion contemplative ». E. Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord*, Flammarion, 1997, p.15



centrale du reste de la narration par un jeu sur la contemplation d'un récit, non pas chronologique mais hiérarchisé, ou par une exploitation de la symétrie axiale. D'autre part, on pourrait réunir les retables non narratifs, plus radicaux dans l'isolation d'un groupe. Ces derniers isolent le groupe du Christ en croix, inscrivant dans une forme rectangulaire le triangle constitué par Marie, le Christ et Saint-Jean. C'est le cas des trois *Crucifixions* des chapelles de Saint-Cucuphas, de Saint-Eugène et de Saint-Hilaire de la basilique Saint-Denis. La tendance à séparer un personnage, et notamment le Christ, est donc déjà bien tangible dès le XIIIe, quoique sous une forme encore embryonnaire.

Pour cette partie, nous avons malheureusement dû nous contenter, à l'exception du polyptyque de *La Vierge et l'Enfant* de Timbal, d'œuvres du XIIIe, pour des raisons toutes matérielles. L'état de conservation des retables du XIVe est en effet beaucoup moins bon que celui du siècle précédent et, pour la grande majorité, les retables du XIVe nous sont parvenus sous une forme fragmentée. Si cela n'exclut pas la possibilité d'étudier leur iconographie et certains de leurs aspects formels, il est très difficile de les étudier dans leur économie d'ensemble. Par extension, il est délicat de statuer sur la forme prise par l'isolation d'une scène hors du récit qui l'encadre.

À l'isolement par divers moyens de la partie centrale du contenu de la représentation correspond l'isolement du fidèle lui-même, ce qui nous conduit à nous tourner du côté de l'histoire de l'architecture, et à l'analyse du dispositif qui en est l'emblème, à savoir l'hagioscope.

## 2. L'hagioscope : l'intimité de la dévotion au sein du culte collectif

Nous aurions pu développer l'exemple des oratoires et chapelles privées, dans la mesure où ces lieux interrogent la frontière qui sépare le culte collectif de la dévotion privée. Ils sont une sorte de position intermédiaire qui en fait un objet d'étude tout à fait passionnant. Toutefois, dans le cadre de notre étude, l'hagioscope est peut-être plus intéressant encore, dans la mesure où il permet d'avoir accès, au sein de la célébration collective des œuvres, à une expérience esthétique plus intime de celles-ci. Il s'agit en effet d'un dispositif qui sépare un fidèle d'un rang social éminent ou un clerc important du reste de la communauté des fidèles, en lui permettant de contempler le retable du maître autel depuis un lieu privé via une étroite fenêtre. Ces lieux étaient le plus souvent chauffés et offraient un certain confort. Ils étaient investis *pendant* la célébration de l'Office et donnaient précisément sur le retable. Cela permettait non seulement de voir l'image, mais aussi l'hostie, investie comme nous l'avons déjà dit d'une charge symbolique inédite, et avec laquelle la communion visuelle était infiniment précieuse<sup>4</sup>. En ce sens, ils ont rendu possible une expérience

---

<sup>4</sup> «Lastly, their isolation must not prevent them from seeing the Host, because of the ever rowing importance of visual connection to the Host during services. » *Ibid.*, p.173

esthétique inédite du retable, en transformant littéralement cette image de culte collectif en une image de dévotion, dont l'épreuve perceptive est identifiable à celle de la dévotion privée au sein de l'espace domestique. Ce qui se joue dans ce dispositif, c'est donc la possibilité de nourrir un rapport privilégié à l'image tout en gardant en restant, dans une certaine mesure, en contact avec la communion sacramentelle et sans être totalement coupé du reste des fidèles, astreints à regarder l'Office depuis les bancs de messe austères et glacials.

Sur la photographie prise à l'intérieur de l'hagioscope au Sud de la Sainte-Chapelle de Vincennes (ill.20), nous pouvons voir les chandelles et le crucifix qui surmontent le maître-autel, autrefois surmonté d'un retable. Sur un autre cliché provenant du château de l'abbé de Cluny (ill.21), on a une photo prise depuis l'autel, qui permet de saisir l'agencement spatial de l'hagioscope, construit en vue d'une contemplation privilégiée du retable et de l'hostie. On est surpris notamment par la proximité spatiale de l'hagioscope et de l'autel. Il rend possible une véritable expérience esthétique du retable qui tend vers celle qui caractérise l'image de dévotion. En somme, le spectateur logé dans l'hagioscope contemple le retable presque comme une image de dévotion. Ce n'est pas tout à fait le cas dans la mesure où il était investi pendant le temps de la messe, qui permettait d'être isolé tout en étant parmi les fidèles.

Ce dispositif permet de comprendre comment l'image de dévotion est moins un contenu iconographique et formel que l'objet d'une expérience esthétique singulière nécessitant des conditions d'observation bien spécifiques, l'isolement du fidèle étant la première d'entre elles. Comme l'écrit Belting, en référence à cette avancée définitionnelle décisive de Panofsky, elle est « un instrument dans la pratique contemplative individuelle. »<sup>5</sup>

À ces égards, ce dispositif architectural incarne la forme de piété moderne qui émerge à la fin du Moyen-âge, d'après la reconfiguration du culte collectif et les modalités pour y participer. Il incarne le moteur principal de cette piété nouvelle, c'est-à-dire l'individualisme<sup>6</sup>. Ce champ de conscience nouveau est porté par une bourgeoisie fleurissante au sein des structures sociales et économiques qui sous-tendent le développement grandes villes. Or, cet individualisme naissant est corrélé à un rapport privé à l'image. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la première utilisatrice connue de l'hagioscope est ainsi, au XIIIe, la princesse Agnès, à Prague, soit une laïque du rang la plus éminent qui soit<sup>7</sup>.

Il est intéressant de noter d'ailleurs que le dispositif a mis un certain temps à être accepté, et

---

<sup>5</sup>H. Belting, *L'image et son public au Moyen âge*, Paris, Gerard Monfort, 1981, « Chapitre III : fonction des images médiévales », p.49

<sup>6</sup> « The wish to isolate oneself for liturgical prayer, previously expressed by the lord in his castle chapel, is reinforced by the growth of individualism. » *Ibid.*, p.173

<sup>7</sup> « A milestone in the history of the hagioscope occurred in the middle of the 13th century, which probably presents a middle position. We found this hagioscope in the beautiful convent of St Agnes in Prague (...) » *Ibid.*, p.173

a fait l'objet d'un rejet brutal lors de ses premières apparitions. Ainsi, le pape Boniface VIII, combattu par la cour française, fut fermement condamné pour l'usage de ce dispositif. On peut citer le commentaire de Pierre-Yves Le Pogam sur un extrait de cette condamnation, faite sous la forme d'un recueil de témoignages plus ou moins véridiques, mais éloquents quand à la menace morale représentée par l'hagioscope : « One essential point emerges from the text (la condamnation en question, disponible en entier dans l'annexe) : the behaviour of the Pope is felt to be an innovation, and a rather dangerous one, because it links the place of worship not even to an oratory but to a private room. This profane intimacy was thought to give way to all sorts of impious manners or at least to greater moral slackness in comparison with the religious and public nature of worship. » Le commentaire du conservateur met ici l'accent sur le risque de l'empiétement de la sphère privée sur le culte collectif, avec tous les risques éthiques que cela induit. Ce culte collectif est donc à cette époque encore pensé comme un bastion de pureté morale et religieuse, où la piété trouve son expression la plus accomplie et la plus respectable aux yeux de l'Église. Or, si cette condamnation vaut en 1306 pour Guillaume de Nogaret, le premier auteur de l'accusation, Pierre-Yves Le Pogam remarque qu'elle disparaît lors de la reconduction de cette condamnation quelques années plus tard. En 1309, Pietro Colonna décide ainsi d'effacer ce chef d'accusation, car le recours à l'hagioscope pouvait selon lui être utilisé en faveur du pape, comme une preuve de sa dévotion fervente. Si l'hagioscope naît au XIII<sup>e</sup>, c'est donc seulement au début du XIV<sup>e</sup> qu'il devient socialement acceptable, concomitamment aux pratiques émergentes de dévotion privée. Le pape Bonifacio VIII peut à ce titre être considéré comme un pionnier des nouvelles pratiques religieuses de ce XIV<sup>e</sup> siècle, dont l'hagioscope est l'une des expressions les plus éloquentes.



20. Vincennes. Sainte-Chapelle, l'hagioscope de l'oratoire sud depuis l'intérieur construit en 1385



21. Paris, château de l'abbé de Cluny, *ca* 1500, l'hagioscope depuis l'autel et depuis la chambre de l'abbé

Conclusion

Nous arrivons au terme de notre parcours. Nous nous sommes d'abord efforcés de montrer en quoi l'image du retable n'était pas réductible à son contexte liturgique, qu'elle avait sa logique visuelle propre, bien distincte de celle qui sous-tend la stricte communion sacramentelle. En même temps, nous sommes revenus sur sa mise en valeur au sein de l'Office, notamment par son association avec l'hostie. À ce titre, le rapport du retable à son autel, et plus généralement au culte collectif dont il devient le point focal, est pour le moins ambivalent. D'une certaine manière, son influence sur la production picturale chrétienne ne relevant pas du culte collectif est bien le résultat de son inscription, via le maître autel, au sein de la Messe. Plus généralement, l'image du retable est devenu le creuset d'une nouvelle conception de l'image, dont la forme et la fonction se sont affranchies du modèle jadis indépassable du texte. Le retable a ainsi joué un rôle cardinal dans l'élaboration d'un nouveau rapport à l'image, qui constitue la véritable condition de possibilité de l'image de dévotion.

Sur le plan empirique, le lien généalogique entre le retable et l'image de dévotion s'éprouve sur les plans iconographiques, stylistiques et morphologiques. On retrouve d'abord un changement dans la représentation du Christ, devenu un être de chair et de douleurs suscitant l'empathie et l'identification du spectateur. On observe également au sein des retables XIII<sup>e</sup> le développement de figures intermédiaires entre le Christ et le spectateur, qui sont autant de catalyseurs de cette identification. Ce développement continuera au siècle suivant. Au plan stylistique, on observe une accentuation de l'expressivité des personnages, notamment au XIV<sup>e</sup>, sous l'influence du mysticisme rhénan. Enfin, d'un point de vue morphologique, le retable amorce, au sein même d'une image encore fort narrative, le processus qui conduira à isoler totalement la figure sacrée dans l'image de dévotion.

Toutes ces données sont intimement liées à ce qui se joue au fondement de l'image de dévotion, c'est-à-dire la reconfiguration du rapport perceptif entre le spectateur et l'image, tendue vers une immersion contemplative du premier dans le contenu de la représentation de la seconde. À ce égard, on peut dire que l'hagiographie picturale des retables peut dès le XIV<sup>e</sup> être l'objet d'une dévotion et d'une contemplation privée grâce à l'hagiographe, qui infléchit d'une manière décisive la nature de l'expérience perceptive du retable, en la faisant basculer du côté de la contemplation individuelle, c'est-à-dire du côté de ce qui fonde l'image de dévotion.

Toutefois, du type iconographique de la *Crucifixion* à l'*Imago pietatis* décrite par Panofsky, motif privilégié de l'image de dévotion au XV<sup>e</sup> dans les peintures italiennes et du Nord de l'Europe, il reste un fossé que l'image du retable est par essence incapable franchir. En effet, comme œuvre liturgique, son iconographie reste ancrée sur des motifs davantage adaptés à la Messe qu'à la dévotion privée. Nous pouvons parler de l'image du retable comme d'une matrice de l'image de dévotion, mais jamais identifier les deux types d'image. Leur différences sont en effet structurelles

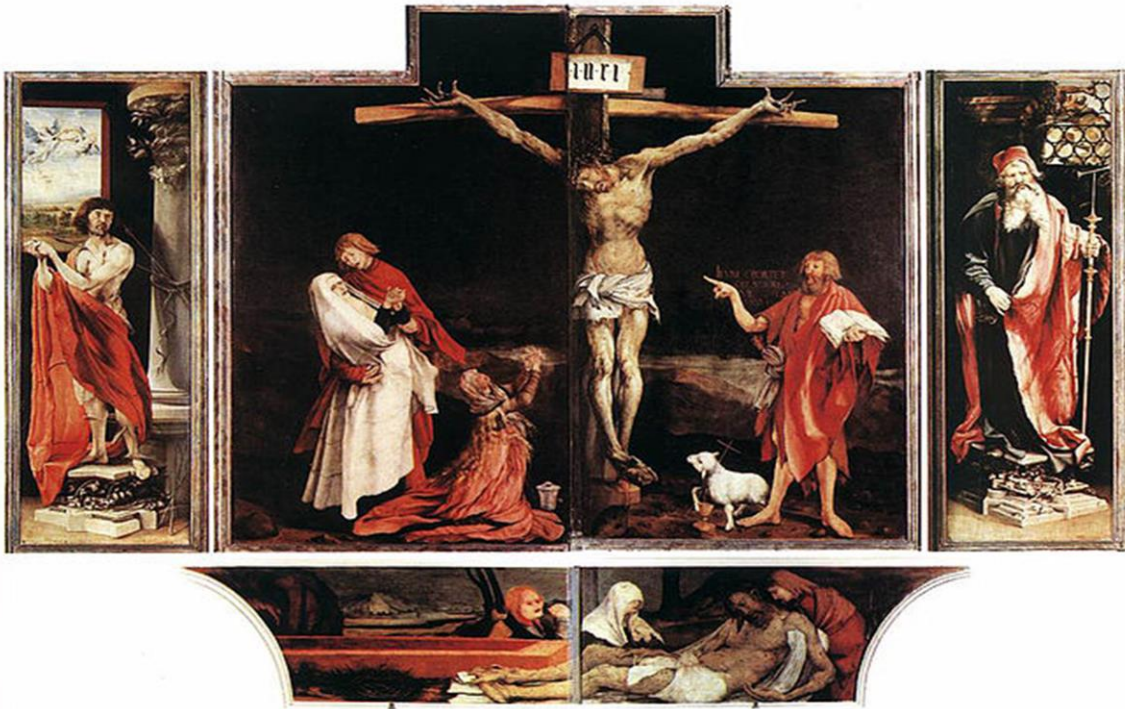
et, par conséquent, irréductibles.

En tout dernier lieu et en guise de conclusion, nous pouvons entreprendre une brève esquisse des rapports entre l'image du retable et celle de dévotion après le X<sup>IV</sup>e, ce qui nous permettra par la même occasion de justifier la circonscription de notre propos aux seuls XIII<sup>e</sup> et X<sup>IV</sup>e siècles. La question des liens entretenus entre l'image de dévotion et celle du retable ne cesse pas d'être pertinente après que le retable a opté pour une configuration nouvelle sous la forme de panneaux peints, loin de là. Toutefois, après le Concile des Trente tenu entre 1545 et 1563, qui va réaffirmer dans le cadre de la Contre-Reforme l'importance accordée par l'Église catholique aux images, l'image du retable et l'image de dévotion donnent l'impression de prospérer chacune de leur côté, en empruntant des chemins séparés. Si ces deux images en sortent grandies en dignité, elles entretiennent des rapports de plus en plus lointains. Les retables deviennent plus verticaux et massifs. Il sont plus que jamais les éléments cardinaux du décor eucharistique, autour desquels se déploie la dramaturgie liturgique. En témoignent l'apparition de volets destinés à n'être ouverts que pour la Messe, qui renforcent cet aspect. Bien que constitué de panneaux peints, ils deviennent en outre de plus en plus des ensembles architecturaux, à la mesure des lieux de culte qui les accueillent. En ce sens, ils ne peuvent plus du tout être confondus avec des œuvres privées destinées à la contemplation individuelle. Le lien avec l'image de dévotion, cantonnée à l'espace domestique, s'estompe donc petit à petit et les deux images ne se rencontrent plus. Cette asymétrie de taille entre retable et image de dévotion va en se creusant, les images de dévotion restant de petite taille et de plus en plus adaptées à l'espace domestique, avec l'essor d'acquéreurs particuliers appartenant à la grande et, plus tard, moyenne bourgeoisie.

Toutefois, nonobstant le critère de la taille, les ponts ne sont pas tout à fait coupés entre les deux images, puisque toutes deux optent toutes deux pour le panneau peint et adoptent une iconographie parfois étrangement similaire, en témoignent le célèbre retable d'Issenheim (ill.22). Cette œuvre est, d'une certaine manière, dans la continuité avec l'expressivité croissante du X<sup>IV</sup>e ; il devait susciter une communion du fidèle à la mesure de l'agonie endurée par le Christ pour sa rédemption. Grünewald, comme les sculpteurs des retables du X<sup>IV</sup>e, utilise une large palette de détails relevant à la fois d'un naturalisme morbide (les chairs du Christ portent les marques sanglantes de la flagellation, la douleur provoquée par les clous crispe ses mains) et d'une absence totale de réalisme (la taille du Christ est si démesurée que le *patibulum* fléchit sous son poids). En ce sens, il est émaillé de détails naturaliste favorisent l'empathie du spectateur, mais reste profondément anti-réaliste dans la mesure où il fait signer vers l'horizon divin. Il est par exemple très proche à cet égard de l'image de dévotion qu'est le *Man of Sorrows* de Geertgen tot Sint Jans,

réalisé vingt ans plus tôt. Dans cette petite peinture de dévotion hollandaise, le Christ, ensanglanté, porte sa Croix sur son dos meurtri et exhibe ses plaies encore ouvertes (ill.23). À ce titre, le retable d'Issenheim est dans la continuité des rapports entretenus entre l'iconographie du retable et celle de l'image de dévotion. Toutefois, il y a une importante différence entre les deux œuvres, qui est que, dans le retable d'Issenheim, aucun regard n'est tourné vers un hypothétique spectateur. Les muscles de la nuque de Jésus n'ont plus la force de soutenir sa tête ; son visage déjà bleui est tourné vers le sol. Les regards éplorés de Marie et de Saint-Jean sont tournés vers le Sauveur, tout comme celui de Saint-Jean Baptiste de l'autre côté de la Croix. En ce sens, ce retable ne se situe pas dans la logique profonde de l'image de dévotion comme pouvaient l'être certains retables antérieurs, dans la mesure où l'image de dévotion exige la possibilité d'un échange entre le fidèle et l'œuvre. Or, dans l'œuvre de Grünewald, la représentation est close sur elle-même. Nous voyons donc avec cet exemple de quelle façon le retable s'éloigne par certains aspects de l'image de dévotion.

D'une certaine manière, les rapports entre le retable et l'image de dévotion, loin de s'abolir, se complexifient encore aux siècles suivants. Néanmoins, la nature de ces rapports change profondément : on ne peut plus guère affirmer que le retable est encore un modèle pour l'image de dévotion. À ce titre, les siècles suivants outrepassent le champ d'expertise que nous nous sommes fixés pour notre entreprise, limité au lien généalogique entre le retable et l'image de dévotion, qui va du début du XIII<sup>e</sup> jusqu'à la fin du XIV<sup>e</sup>.



22. Grünewald, retable d'Issenheim, Colmar, musée Unterlinden, 1516



23. Geertgen tot Sint Jans, *Man of Sorrows*, Utrecht, Museum Catharijneconvent, 1495



## **The hagioscope in the princely chapels in France from the thirteenth to the fifteenth century 1**

In the architecture of many French princely chapels a new architectonic feature occurs at the end of the Middle Ages: the hagioscope. This undeveloped feature can be defined as a small oblique opening in the wall between the liturgical choir of chapel and a more private room (oratory or bedroom), placed to permit a view of the Mass, especially the Raising of the Host, while allowing the viewer to stay apart from the congregation.

While it seems pertinent to integrate a reflexion on the hagioscope into a symposium dedicated to the court chapels of the high and late Middle Ages, such a study is more or less a wager. It would imply that the problem of the emergence of the oratory itself would have been resolved, which is not the case. Secondly, the word itself is unknown from all the common or scholarly dictionaries, in French as in English. To my knowledge, there is no direct translation of the term in German, which instead uses varied periphrases or compound expressions to render it. 2 Only the occasional lexicographer and specialist in the architectural field uses and explains the word — hagioscope or « squint » in English, « hagioscope » in French. 3 Thirdly, there is neither a study of the subject from the point of view of the history of architecture nor one from the perspective of religious history, since the phenomenon lies at the crossroads of both branches, as we will see later. And a good reason for this lack is the discrete place of the hagioscopes, in all the meanings of the word: they normally do not leave tracks in archival sources; when they still exist, they are seldom mentioned and illustrated in the monographs or even drawn in the plans of the building concerned ; in the iconography, they do not support clear illustration. 4 The endeavour to draw up their genealogy must also remain largely hypothetical. 5

### **Origins in the thirteenth century**

We must first insist on the fact that the hagioscope is an anomaly in the history of church architecture and an exception within the regular conditions of the church ritual. Either the edifice is used by a uniform congregation (whether a cathedral, a parish church, a collegiate or an abbey church), in which case the hagioscope has no reason to exist ; or the building is a chapel reserved for a single person and his relatives (a chapel for a castle or a palace, for a layman or a bishop 6), and the privacy is not an issue, because the privileged owner of a private place of worship enjoys personally - selfishly, so to speak - the main altar's view. Thus the necessity of a hagioscope arises

only when both requirements came in conflict: when the princely chapel becomes a public space, a more intimate place, the oratory, becomes a necessity. 7

The lack of necessity for the hagioscope until the end of the 13th century is well demonstrated by the Sainte-Chapelle in the king's palace in Paris. 8 The upper chapel, created as an architectural shrine around the relics of the Passion of Christ (ca 1243 - 1248), does not possess any spatial subdivision, as it was accessible only to the king and to some of his relatives. Even in this earlier period, the need for isolating the king and queen in their prayer is expressed in two recesses which have been provided in the wall, under a segmental arch, on both sides of the third bay, creating a kind of oratory, nevertheless largely open on the unified space of the chapel. 9

Since the early Middle Ages, though, certain worshippers had a paradoxical status which fore-shadowed the contradictory position of a prince remaining amidst his fellows and so the invention of the hagioscope. For, among various forms of asceticism, there were hermits whose desire was to seclude themselves from the human world while staying in human society, either by necessity or by choice. These devout hermits had themselves enclosed into cells and led their whole lives as voluntary prisoners. In the early Middle Ages secluded hermits were not necessarily linked to a church, 10 because the connection between the religious practices of hermits and monks in general and devotion to the Eucharist was rather weak. However, a change took place around the year 1000. Just as monks increasingly were ordained as priests, so did the secluded zealots settle more often beside churches. This is attested by the rule of Grimlaicus, probably written at the very beginning of the 11th century. 11 The text mentions the need for a small window on the side of the outside world (through which food is brought to the secluded) and for a second one looking into the church (for seeing the Host and receiving it). Paulette L'Hermite-Leclercq poetically called them the two eyes of the secluded, "l'oeil sacré... et l'oeil profane » 12 even if we must recognize that sometimes the two openings can be reduced to a single one. This first appearance of the hagioscope, which permitted the secluded person to see the Host but concealed him from inquisitive outside looks (sometimes with a complicate play of curtains) 13, therefore clearly is a forerunner to its princely avatar. However, it remained in the realm of the secluded hermits until the end of the Middle Ages. 14

It is difficult to recognize the emergence of the hagioscope in the lay sphere. Many solutions were used to resolve the paradox of the princes, in the context of liturgical furnishings: curtains could be hung for managing a temporarily private space; 15 wood panels could isolate the worshipper, permitting his private vision of the altar; 16 lastly, stone walls could divide the common space of the church into a mass of chapels, exemplified by the English chantries that have survived until today. 17

These three solutions, nevertheless, from the most frail to the more solid, were destined for

change and destruction: no medieval curtain has remained in place ; only few wood panels; and significantly no stone walls. It is probably no coincidence that England, which, as it seems, had shown a peculiar interest for the last type, preserved more examples of this fragmentation of the space, common to the church buildings of all Europe at the end of the Middle Ages. Hagioscopes therefore must also seem more rare and more isolated than they were at that time.

A milestone in the history of the hagioscope occurred in the middle of the 13th century, which probably presents a middle position. We found this hagioscope in the beautiful convent of St Agnes in Prague, whose identity has been analysed up until now in an almost contradictory way. The room from which the hagioscope viewed the chapel was the "palace" of princess Agnes in the heart of the monastic whole 18 and, at the same time, an oratory-cell of the saint in the middle of her sisters but separated from them for ascetic reasons. 19 It is precisely its location in a princely bedchamber or oratory but in a convent and not in a princely house, its ambiguity or the hesitation about its interpretation which shows that, if the phenomenon is yet in embryo, it is still very close to the model of seclusion. Even at a later date, the portrait of Agnes on the capital of the triumphal band, just above the altar in the sanctuary of the Saviour, is an exceptional feature that could be linked, hypothetically, with this window.

#### Fourteenth century emergence

Throughout the 14th century, the will to reconcile the aforementioned models makes its appearance. The wish to isolate oneself for liturgical prayer, previously expressed by the lord in his castle chapel, is reinforced by the growth of individualism. That is likewise demonstrated by the success of the hermit's model (for instance many Occidental princes chose a Carthusian monastery for their necropolis). Nevertheless, at the same time, this isolation must be enacted in the midst of a crowd. Because powerful figures no longer lived in rural castles, their chapels became accessible to a wider public, corresponding to their Court rank and to the publicity given to their devotion. And from now on princes often founded chapels in town and collective churches, as collegiate or friars' churches. Lastly, their isolation must not prevent them from seeing the Host, because of the ever growing importance of visual connection to the Host during services. 20

The above trends notwithstanding, it seems that around 1300 the phenomenon was still badly accepted. This is seen in the first mention of a hagioscope outside the monastic world, after the ambiguous one about Saint Agnes. It emerges from the moment when the French court, in its merciless struggle against the papacy of Boniface VIII decided to attack personally the Supreme Pontiff. It succeeded easily in collecting a mass of testimonies for his public trial planned by Philip the Fair but prevented by the sudden death of the Pope and the perseverance of the papal successors

to avoid this trial. But the accumulated proof has been stored in various archives and has been masterfully published recently by the late Father Jean Coste. <sup>21</sup> Obviously, the charges mixed proved facts, unconfirmed gossip and mere invention. But the critical analysis by Father Coste demonstrates all the degrees of authenticity and of possibility of using them. The testimony which interests us here comes from cardinal Pietro Colonna and dates from 1306 but it includes and develops elements brought forward on June 14, 1303, before the death of the Pope. The cardinal was indeed his sworn enemy, but he was nevertheless very close to the pontiff and knew him very well. Accordingly, his detailed testimony about hagioscopes used by the Pope in his various residences - supported moreover by the detailed inquiry of the Father Coste <sup>22</sup> - cannot be rejected. The whole text merits to be quoted here: « Hoc probaretur quod communiter cum sedebat in camera non exiens ad missam et in pariete sue camere fecisset unam fenestram per quam posset videri capella ubi missa celebratur, sicut hodie patet in domo Sanctorum Quatuor, sicut in hospitio suo tam in Perusio quam in Urbe veteri, quam Reate, et breviter in omni loco ubi erat ita faciebat. Cum non distaret locus sessionis sue per duos passus a dicta fenestra, ipse nunquam ibat videre corpus Domini, sed nec de loco sessionis sue assurgebat dum etiam pulsaretur campanella ad elevationem ipsius corporis Domini, nec in momento loquelam dimittebat, si loquebatur, neque aliquod opus quod operaretur intermittebatur. nec aliquod reverentie verbum etiam sedens dicebat. Et hoc faciebat continue. »

One essential point emerges from the text : the behaviour of the Pope is felt to be an innovation, and a rather dangerous one, because it links the place of worship not even to an oratory but to a private room. This profane intimacy was thought to give way to all sorts of impious manners or at least to greater moral slackness in comparison with the religious and public nature of worship. It must be noticed, however, that in about 1309, when an anonymous author, either Guillaume of Nogaret (the author of the attack against the Pope in Anagni) or, more probably, the same Pietro Colonna, amend the 1306 memorandum, adding new testimonies to it, the writer deleted the first part of the paragraph, precisely the part where could be found mention of hagioscopes, as if he would have apprehend, as the Father Coste justly notices, that « l'existence même de telles fenêtres pouvait être invoquée comme un signe de la dévotion de Boniface. » <sup>23</sup> We will further develop this point below.

In the third quarter of the 14th century, we can find the first instances of well preserved hagioscopes, more exactly datable and corresponding to precise religious practice. "The first of them, however, is still ambiguous. In the oratory St Catherine of the tower of the Virgin's chapel in Karlštejn, besides the door, normally closed, two openings communicate with the Virgin's chapel. <sup>24</sup> But these little openings, very low located, were used by the king to receive food or books when isolated in his oratory, not to follow Mass. Henceforth, this example is even closer than the one of

St Agnes to the model of the secluded hermit and cannot be compared with a real hagioscope ; and it reflects exactly the piety of Charles IV, which has been described as rather archaic.

On the contrary, in the castle of Vincennes, a decisive building in the dynasty of the Valois kings, the bulky keep was erected probably in the years 1361 -1369. 25 A chapel in the north-east tower 26 and a private oratory located just beside it having a view on it through a hagioscope is located on the first, second and third floor, On the second floor, the most important, probably the king's apartment, many works of art were kept in the oratory which gave it a very high symbolic importance. 27

Afterwards, at the very end of his reign, king Charles V founded a new religious building in the precincts of the castle, whose construction really began under his successor. The Sainte-Chapelle of Vincennes, established in 1379 - 1380 on the pattern of the one in the Parisian palace, underwent very few building works until the very end of the century 28, a period when only the sacristy, the treasury, the choir and the two flanking oratories were completed. The coat of arms still in place today dates the oratories to shortly after 1385 and, in contrast to the remainder of the building, they were vaulted shortly after 29. Each one of these oratories is equipped with a chimney, a lavabo and a hagioscope giving a view on the main altar.

In the Louvre palace, renovated by the same Charles V, the king likewise disposed of a chapel with an oratory, but the disappearance of practically all of this part of the building in which it was located prevents us from knowing whether they were outfitted with a hagioscope. 30 In any case, the texts about king's daily plans attest to the long time spent by him in prayers and the intimate character of this "royal liturgy". 31

At about the same time as the Vincennes innovations in which the hagioscope was an integral part of a new palace chapel, one oratory was added to the Sainte-Chapelle of the above-mentioned palace of the Parisian Cité, itself. The two pseudo-oratories mentioned above seem to have been felt as inadequate after Vincennes. In a fascinating interplay of precedent emulation and innovation, the Parisian SainteChapelle was quoted over eighty years later by its Vincennes counterpart ; it in turn borrowed from the innovative construction of a hagioscope at Vincennes and thus patterned its modernisation after its "follower": Along the south exterior wall of the nave, at the height of the fourth bay, we can still see a small two-storey edifice whose later date is clearly visible in the building anatomy. The oratory is closed by a wall and opens to the central space by a door and by a hagioscope. Unfortunately, the creation of this oratory is not supported by archival sources. Architectural historians have dated its birth to the end of the 14th or to the end of the 15th century. 32Very convincingly, Yves Bottineau has placed it at the end of the 14th century with a repair a century later, notably for the balustrade, under Louis XII. 33

Around 1400, we find many Sainte-Chapelles and other chapels without this title among the

princes of the "fleurs de lys", members of the royal family who formed the entourage of Charles VI and who vied with each other in every field, including architecture, to consolidate their Court status beside the weak king. Unfortunately most of their buildings have undergone profound changes or have been destroyed. 34

Notwithstanding, the most meaningful fact is that we can find examples of hagiocopes even outside the restricted circle of the princes of royal blood. In the castle of Largoet-en-Elven, in Brittany, a keep was constructed in the third quarter of the 14th century by Jean II of Châteaugiron-Malestroit which precociously imitates the just constructed keep of Vincennes. On the third floor, the central room broadens out with a chapel located in an opening and framed with oratories on both sides for the noble couple, heated by chimneys and equipped with hagiocopes. 35

#### Fifteenth century : consolidation

Within the Angevin court, we don't know whether the hagiocopes were part of the initial conception of each residence. But they are well attested by the middle of the fifteenth century. In the Angers Castle, it seems that it was René of Anjou who added to the chapel of Louis II (1400-1412) oratories with hagiocopes. 36 In Tarascon, the rebuilding undertaken by Louis II around 1400 extended on all the first part of the 15th century. In the south-east part, the round tower shelters the chapel on two levels; the upper one is the princely chapel with two private oratories equipped with hagiocopes. 37

Under the king of France Louis XI, hagiocopes seem to be documented in Notre-Dame of Cléry and in Notre-Dame-de-Nantilly in Saumur. 38 So the process appears from now on equally in other places of worship as in chapels. In the second half of the century, the number of occurrences increases rapidly outside the royal and princely spheres. At Ternay, residence of the "maitre de l'hôtel" of king René of Anjou, Bertrand of Beauveau, and of his wife Francoise of Brézé, built since 1439, there are two oratories with hagiocopes for each member of the couple on both sides of the chapel. 39 At Plessis-Bourré, the castle of Jean Bourré, counsellor and financier of king Louis XI, Bourré most likely had a hagiocope. 40 In Amiens, a canon of the cathedral had a hagiocope made between his mansion and the St Remi church, 41 on the occasion of a contract with the churchwardens, in 1474. 42 Other clerics, close to the royal power, had hagiocopes made in their town or country houses : notably Jacques d'Amboise, abbot of Cluny and bishop of Clermont, in his Parisian mansion, 43 while his predecessor, Jean de Bourbon, had an oratory heated by a chimney and equipped with a hagiocope in his chapel at the Cluny abbey church. The brother of Jacques d'Amboise, Pierre, who made extensive building works in the castle of Dissay, residence of the bishops of Poitiers, when he held this seat (1481-1505), possessed a chapel with noteworthy

decoration. The whole has been largely altered, but plans suggest that a small room lies next to the oratory, looking out on it. 44 These chapels belonged indeed to princes of the Church or to important servants of the monarchy and of princes or at least to a canon. But, from this period, the use of hagioscopes becomes widespread.

The examples from the beginning of the 16th century seem to confirm the use of the hagioscope in a very large range of social level : from the princes (as Margaret of Austria in her monastery of Brou) to provincial noble families (as the Ailly in their collegiate church of St Martin in Picquigny 45). However, in the same period, this disposition seems to become an archaic feature, a "gothic" one, so to speak: in the Renaissance architecture of many chapels and collegiates, from now on the oratories open largely on the main space (see for instance the collegiate churches of Montrésor in the 1520s and of Champigny-sur-Veude, a little later, both of them located in the Loire Valley).

Among the numerous reasons for this new success of the hagioscope, we can count with the growing demand for security and comfort. The above-mentioned oratories are most generally bestowed with a chimney, possibly to permit its occupant to follow Mass in a closed and heated room. An illustration of this tendency can be seen in the growing number of paintings showing, in the form of a diptych, the sacred figure in the liturgical space whereas the praying patron is located in his room, 46 but also of more unified images where the bedroom's intimacy opens on the sacred space with a window. 47

But the main reasons that led to this retiring from public space and to this "shrinking of vision", or "mise en perspective" of the main altar by means of a small window, are probably religious ones. The "secluding" of the prince in his oratory is only the perfect reflection of the general tendency of the "ecclesiastical body" at the end of the Middle Ages to fragment and to split up during liturgical celebrations as much as possible in private devotion. Screens and jubes for the clergy, chapels and altarpieces for families and confraternities broke up the sacred space and announced the final point of division, the oratory intended for single individual. Meanwhile the growing desire to see relics and especially the Host is well known. Sometime since the beginning of the 13th century and more positively throughout that century, the movement found expression in a higher transparency of the sacred vessels, resulting in the creation of new types, monstrances and ostensories.

The two facts are common at the end of the Middle Ages. But their contradiction reaches its acme with sovereigns, princes and great lords, because, while they often manifest a profound piety, especially in respect to the Eucharist, they also tend towards isolation, or even detachment from the public space of the church, much more pronounced than the rest of the faithful, for reasons of security and comfort in addition to the religious ones mentioned just before.

I should like in conclusion to return to the text concerning Boniface VIII. His personality remains a somewhat enigmatic, as Father Jean Coste has shown. But he also demonstrated that one of the Pope's problems was to be sometimes in advance of his time. The critics of his hagiographies question his link to the Blessed Sacrament in its collective and liturgical perspective. Should we dare to suggest that the Pope's attitude was too innovative, the result of a piety deemed too individualized by his contemporaries ? We know, for instance, that Boniface VIII must have shown a precise interest for the Sacred Host, because on 3 November 1297 he visited Bolsena - the place of the famous miracle of the "corporale" which provoked the cult of the Corpus Christi - and promoted the rebuilding of the cathedral of Orvieto, where the relic of the "corporale" was kept. 48 Moreover, there exists an Eucharistic prayer, attributed to the pontiff, which was not intended for the priest, but for the private use of the congregation: a very precocious innovation around 1300. 49 If he was not totally impious, Boniface VIII was perhaps a representative of modern piety, that would also confirm the decisive and yet early mention of his hagiographies. As it was, we can firmly say that if the hagiography is not a necessary point for characterizing the architecture of princely chapels at the end of the Middle Ages, it aptly sums up one of their intimate features: the possibility of fervent isolation within the personal room or in the oratory - the "soul's chamber", so to speak -; but at the same time the eye could remain open, by means of the hagiography, to look upon the sacrificial altar.

1. I would like to thank very warmly Jean Chapelot for his advice and numerous ideas and Viktoria Sanger for having helped me with the translation of this essay.
2. I. e. "ein schräg die Mauer durchbrechendes Fenster", in: U. Heinrich-Schreiber, *Vincennes und die höfische Skulptur*. Berlin 1997, p. 157; or "Klangarkaden" and "Blickschacht", in W. Liebenwein, *Privatatorien des 14. Jahrhunderts*, in *Die Parler und der schöne Stil 1350 - 1400*. Köln 1978, pp. 189 -193.
3. J. Mesqui, *Châteaux forts et fortifications en France*. Paris 1997, p. 106; J.-P. Néraudeau,



*Dictionnaire de l'histoire de l'art*. Paris 1985; J-M. Pérouse de Montclos, *Architecture, vocabulaire*, 2nd ed., Paris 1989, p. 203; N. Pevsner, in J. Fleming - H. Honour - N. Pevsner, *Dictionary of architecture*. London 1966. It seems that there was a term for it in Old french, the Word "voians".

4. I do not know any representation of an hagioscope in painting and Other media of rhe Middle Ages. We only meet witll an approximate iconography as in the paintlng by Hans Memling, *The Seven Joys of the Virgin Mary* (München, Alte Pinakothek, WAF 668) With the patrons looking at the Nativity through a window.

5. I did not have time enough to use the numerous and useful advice of many colleagues during the symposium, especially rhose by Benesovská, Robert Gibbs and Zoe OpaCiC; therefore I concentrated this essay mainly on the French examples which I know better.

6. For some instances, See L. Arntz, Burg- und Schlosskapellen. *Zeitschrift für christliche Kunst* 27, 1914, pp. 171 – 198.

7. The same process Can be seen for the Other rooms; for instance rhe bedroom tends to become a more public room. the "chambre de parement", and so appears rhe need for a more private one, the "chambre de retrait".

8. On the Sainte-Chapelle see specifically, in our perspective, I. Hacker-Sück, *La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines du Moyen Age en France*. *Cahiers archéologiques*, XIII, 1962 pp. 217 – 237

9. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française.*, 2, p. 426 f.

10. See for instance the life of St Callipanus, by Gregory of Tours. Therefore he used his window only for receiving food: J. Hubert, *L'érémisme et l'archéologie*". *Actes du congrès de la Mendolci*, 1962 ; Miscellanea del Centro di IV, Milano 1965, pp. 462 - 490, reprinted in J. Hubert, *Arts et vie sociale de la fin du monde antique au Moyen Age*, Genève 1977, pp. 193 - 231, here p. 470.

11. Text quoted by Hubert, pp. 475 – 476.

12. P. L'Hermite-I.,eclercq, *La réclusion volontaire au Moyen Age*, in: *La condicion de la mujer en la Edud Media*. Madrid 1986, pp. 140 f, here p. 52.

13. Hubert, *op. cit.* 10.

14. This institution underwent profound changes, in both its religious role and the profile of the secluded, mostly women henceforth, Who settled only in towns, which sheltered and fed them and in return they protected in an almost tutelaryway. See Hubert, pp. 485 and foll. for the numerous Parisian secluded women at the end of the Middle Ages and their hagioscopes.

15. See the renowned portrait of Philip the Good at Mass (Brussels, Bibliothèque royale Albert Ier. ms. 9092, fol. 9), reproduced for instance in S. Ringbom, *Les images de dévotion*. Paris 1995, p. 26 or in: E. Honée, *Image and imagination*, in: Henk Van Os, *The Art of Devotion*. Amsterdam 1994,

p. 160.

16. As for instance in the french royal Castle of the Vivier-en-Brie, see J. Mesqui, *Île-de-France gothique, 2, les demeures seigneuriales*. Paris 1988, pp. 370- 371 ; in the oratory of Louis d'Orléans in a monastery af the Compiègne forest, See J.-B. Lassus, *Monastère des Célestins du mont de Chastres. Bulletin du Comité historique des arts et monuments, I*, 1849, pp. 47 - 64 and II, 1850, pp. 80 - 92, here II, pp. 85 - 86; or in the chapel of Jean Bourré in the church of Jarzé, See H. Sigros, Jarzé. *Congrès archéologique de France*. 1964, pp. 230 - 251, here p. 249 - 250; Other instances quoted in P.-Y. Le Pogam, La spécialisation de l'espace dans l'architecture au XVe siècle: le cas des châteaux normands, in *Histoire de l'art, forthcoming*, in print.

17. See P. Biver - F. E. Howard, *Les Chantry-Chapels anglaises. Caen 1908*; F. Bond, *Scyvens and galleries in English Churches*. London 1908; G. H. Cook, *Medieval Chantries and Chantry Chapels*, 2nd ed., London 1963.

18. H. Soukupová, Pfemyslovské mauzoleum v kliStete blahoslavené Anekky na FrantiSkú. *Uméni XXIV*, 1976, pp. 193-217; K.Benesovskai. *Les religieuses de la famille royale, mécènes de l'art en Bohême du Xe au XIVe siècle*, in: *les religieuses dans le cloître et dans le monde des origines à nos jours. Actes du 2e colloque international du CERCOR*, 1988, Saint-Étienne 1994, pp. 776 f, here PP. 778 – 780. 7

19. J. Polc, Agnes von Böhmen (1211 -1282). München 1989 (Lebensbilder zur Geschichte der Böhmischen Linder, 6), p 84 and no. 203 and Sasse B., *Das Doppeikioster der Pfemyslidenprinzessin Agnes in Prag*, *ibidem*, pp. 219 - 242, here pp. 229 – 230.

20. P. Browe, *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter*. 2nd ed., Rome 1967; E. Dumoutet, *Le désir de voir l'hostie*. Paris 1926; M. Rubin, *Corpus Christi: the Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge 1991,

21. J. Coste (éd.), *Boniface VIII en procès. Articles d'accusation et dépositions des témoins*. Rome 1995, pp. 270 – 271.

22. Coste, *ibid.*; in spite of his scrutiny, Father Coste failed to find present tracks of three of the quoted examples, rhe residences Perugia, Orvieto and Rieti. And I am not totally convinced as for the fourth one, at the SS. Quattro Coronati in Rome.

23. Coste, *op. cit.* 21, p, 417.

24. W. Liebenwein, Privatoratorien des 14. Jahrhunderts, in *Die Parler und der schöne Stil 1350 - 1400*, 3, Köln 1978, pp. 189 - 193, here pp. 189 - 190.

25. J. Chapelot, *I.e châteaue de Vincennes*, Paris 1994, p. 58.

26. This identification of the rooms was proposed, a long time ago, by the historian of the castle Frangois de Fossa, who corrected in this way his own precedent opinion of 1908 - 1909. More recently, see M. Whiteley, *Les pièces privées.*, *Bulletin monumental*, 1990, p. 83 - 85. who corrects

the location proposed, in a much less convincing way, by other authors, in the NW tower, see W. Liebenwein, Studiolo- *Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*. Berlin 1977, p. 38.

27. Liebenwein, *op. cit.* 24, pp. 191 – 192.

28. Chapelot, *op. cit.* 25, p. 91.

29. Chapelot, *op. cit.* 25, p. 94.

30. The same is true of the great building works in the castle of Montargis ordered by Charles V' between 1376 and 1380.

31. Christine de Pisan, quoted by M. Whiteley, *Le Louvre de Charles V. Revue de l'art*, 1992, pp. 60 - 75 or Liebenwein.

32. For instance Inge Hacker-Sück, on the one hand, and Eugene Viollet-le-Duc, on the other hand.

33. Y. Bottineau, *Notre-Dame de Paris et la Sainte-Chapelle*. Paris 1966, p. 161. balustrade with the monogram of Louis XII is totally modern today, but parts of the old one are kept in the Cluny museum (inventory number Cl. 18660 – 18661).

34. The duke of Berry, for instance, is known for having created chapels in each of his countless residences, especially the St Chapels of Bourges and Riom; see C. Billot, *Les Saintes Chapelles royales et princières*, Paris 1998\_ It was the same with the dukes of Burgundy, in their Carthusian monastery of Champmol, with the two ducal oratories piled one upon the other along the north side of the church, or in the oratory of the duchess in their residence of Germolles.

35. G. Danet, *Le château-fort de Largoët-en-Elven. Arts de l'Ouest*, 1 - 2, 1980, pp. 143 – 156.

36. J. Mallet, *Le château d'Angers*, Nantes, 1991.

37. L.-H. Labande, *Le château de Tarascon. Congrès archéologique de France*, 1909, pp. 273 – 281.

38. P. Contamine, *Les aménagements de la vie privée. Histoire de la vie privée*, t. 2, Paris 1985, dir. Ph. Aries and G. Duby, p. 499.

39. Y. Blomme (abbé), *Poitou gothique*, Paris 1993, pp. 349 - 354, especially pp. 350 and 354.

40. Contamine, *op. cit.* 38.

41. A church disappeared today, see H. Kraus, *The medieval comune at Amiens as patron of art and architecture. Gazette des Beaux-Arts*, 78, 1971, 2nd semester, pp. 317 - 330, here pp. 323 – 324.

42. Dumoutet, *op. cit.* 20, p. 68. The text is not very clear.

43. On this mansion, the present National Museum of the Middle Ages in Paris, I have engaged a complete study.

44. Blomme, *op. cit.* 39, pp. 137 - 145, especially pp. 138 and 145.

45. See *Picardie gothique*. Tournai 1995, p. 211.

46. See, for instance, two diptychs by the master of 1499 in the Museum of Fine Arts of Ghent, one with Margaret of Austria, the other with the abbot Christian of Hondt.
47. See the celebrated page of *the Hours of Mary of Burgundy* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek. Cod. 1857), fol.
48. L. E. Boyle, *An ambry of 1299 at San Clemente*, Rome. *Mediaeval Studies* xxvi, 1964, pp. 329 - 350, here p. 332.
49. *Horae beatae Mariae Virginis or Sarum and York primers* (ed. E. Hoskins). London 1901, pp. 108 - Ill, quoted by Rubin, p. 156 f. and no. 438. See in parallel the growing importance of books of hours for lay people, which emerge precisely at the same period.

## Bibliographie

- ⑩ **Arrasse Daniel**, *On n'y voit rien*, Denoël, 2000
- ⑩ **Aristote**, *La physique*, Paris, Vrin, 2012
- ⑩ **Belting H.**, *Image et culte*, Paris, Cerf, 1998
- ⑩ **Belting H.**, *L'image et son public au Moyen âge*, Saint-Pierre de Salerne, Gérard Monfort, 1998
- ⑩ **Benz E.**, *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart, Klett-Cotta /J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1969
- ⑩ **Benjamin W.**, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2013

- ⑩ **Bergson H.**, *L'idée de lieu chez Aristote*, « Écrits philosophiques », Paris, PUF, 2011 (thèse latine de l'auteur soutenue en 1889)
  
- ⑩ **Boespflug F.**, *Le retable et l'autel, alliance ou concurrence ?*, Cerf, 2005
  
- ⑩ **Brandi C.**, *La théorie de la restauration*, Allia, 2011
  
- ⑩ **Hamburger J.**, *St. John the Divine: The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, University of California Press, 2002
  
- ⑩ **Le Pogam Pierre-Yves**, *Les premiers retables, une mise en scène du sacré*, Paris, Musée du Louvre, 2009
  
- ⑩ **Le Pogam Pierre-Yves**, *Saint Louis*, Paris, Patrimoine Centre des monuments nationaux 2014
  
- ⑩ **Le Pogam Pierre-Yves**, *The hagioscope in the princely chapels in France from the thirteenth to the fifteenth century*, National Gallery of Prague, 2003
  
- ⑩ **Mâle E.**, *l'Art religieux du XIIIe en France, Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Armand Colin, 1948
  
- ⑩ **Panofsky E.**, *Architecture gothique et pensée scolastique, précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis*, Les éditions de Minuit, Collection « Le sens commun», 1967
  
- ⑩ **Panofsky E.**, *Peinture et dévotion en Europe du Nord, à la fin du Moyen âge*, Idées et Recherches, Flammarion, 1997
  
- ⑩ **Panofsky E.**, *Les Primitifs flamands*, Paris, Hazan, 2010
  
- ⑩ **Schmitt Jean-Claude**, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, collection « le temps des images », 2002
  
- ⑩ **Sinding-Larsen Staale**, *Iconography and Ritual. A study of Analytical Perspectives*, Oslo,

## Webliographie

⑩ **Baschet Jérôme , Bonne Jean-Claude et Dittmar Pierre-Olivier**, *Chapitre I - Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté, Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 3 | 2012.

Disponible sur:

<http://imagesrevues.revues.org/1608>

⑩ **Bernazzani Amélie**, *L'hostie et le retable: la contemplation comme rite de passage vers Dieu à la fin du Moyen-Âge*, 2012. Disponible sur :

[http://litteraturacomparata.ro/Site\\_Acta/Old/acta10/articole%20pdf/LI\\_amelie\\_bernazzani\\_editat.pdf](http://litteraturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta10/articole%20pdf/LI_amelie_bernazzani_editat.pdf)

⑩ **Boespflug François**, *Le Dieu des peintres et des sculpteurs, l'Invisible incarné*, Cycle de conférences tenues au Louvre faites entre le 10 et le 31 mai 2010. Captation vidéo disponible sur :

<http://www.louvre.fr/le-dieu-des-peintres-et-des-sculpteurs-par-francois-boespflug>

⑩ **Paul André**, *Jean l'évangéliste saint (mort en 100 env.)*, *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible sur :

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-l-evangeliste/>

- ⑩ **Scordia Lydwine**, « Sophie Delmas, *Un franciscain à Paris au milieu du XIIIe siècle. Le maître en théologie Eustache d'Arras* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 2010. Disponible sur :  
<http://crm.revues.org/11947>
- ⑩ **STIKER Jacques**, « DULIE & HYPERDULIE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], Disponible sur :  
<http://www.universalis.fr/encyclopedia/dulie-et-hyperdulie/>
- ⑩ **Weidle Wladimir**, *L' Icône : Image et Symbole*, 1969. Disponible sur :  
[http://www.myriobiblos.gr/texts/french/contacts\\_weidle\\_symbole.html](http://www.myriobiblos.gr/texts/french/contacts_weidle_symbole.html)
- ⑩ **Christopher Lucken**, « Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge* », *Médiévales*, 47 | automne 2004, mis en ligne le 22 septembre 2006. Disponible sur :  
<http://medievales.revues.org/1085>
- ⑩ Sculptures du XIIIe, collection du musée de Cluny, catalogue, retable : *Crucifixion, scènes du Nouveau Testament et de la vie de saint Germer*. Disponible sur :  
<http://www.sculpturesmedievales-cluny.fr/notices/notice.php?id=89>

Liste des illustrations,  
par ordre d'apparition

1. Martini, Polyptyque de la Passion du Christ, Anvers, musée royal des Beaux-arts, 1336
2. *La Vierge et l'Enfant*, retable-tabernacle, Grandrif (Puy-de-Dôme), église Sainte-Blaise, dernier tiers du XIIIe
3. *La Vierge et l'Enfant (« Vierge glorieuse ») et scènes de la vie de la Vierge*, Paris, musée du Louvre, vers 1320-1340
4. *L'Annonciation, la Vierge en majesté tenant l'Enfant ; le baptême du Christ*, retable Carrières-sur-Seine, île de France, milieu du XIIe
5. *Crucifixion*, retable, basilique Saint-Denis, chapelle Saint-Cucuphas, XIIIe
6. *Crucifixion*, retable basilique, Saint-Denis, chapelle Saint-Eugène, XIIIe
7. *Crucifixion*, retable, basilique Saint-Denis, chapelle de Saint-Hilaire, XIIIe
8. Maître de Saint Gilles, *Le Roi, l'abbé, le retable en or et la croix de Suger, ainsi que l'église en l'abbaye de St-Denis*, vers 1500, The National Gallery, Londres



9. *Le baptême du Christ encadré de deux scènes de la vie de Saint Romain*, retable de Saint-Romain, Paris, Musée de Cluny, vers 1250-1260
  
10. *Vision du cerf Baptême de la famille de saint Eustache, Crucifixion, Traversée du fleuve et rapt des deux enfants Martyre dans le taureau d'airain*, retable de Saint-Eustache, basilique Saint-Denis, chapelle Saint-Maurice, troisième quart du XIIIe
  
11. *Crucifixion, scènes du Nouveau Testament et de la vie de saint Germer*, retable, Saint-Germer-de-Fly, vers 1265-1267
  
12. *Mise au tombeau*, élément de retable, Paris, musée du Louvre, deuxième quart du XIVe
  
13. *Mise au tombeau*, élément d'un retable de la Passion, Paris, musée de Cluny, vers 1340-1350
  
14. Bellini, *Déploration*, Berlin, Staatliche Museen
  
15. Bellini, *Déploration*, Milan, musée Brera, 1455-1460
  
16. *Le Repas chez Simon; la Flagellation du Christ*, partie gauche d'une retable, Semur-en-Auxois (Côte d'Or), musée municipal, vers 1230-1240
  
17. *Scènes du martyre de Saint-Hippolyte*, retable, Paris, musée du Louvre, deuxième quart du XIIIe
  
18. *Partie droite d'une crucifixion*, élément de retable, Paris, musée du Louvre, fin du XIVe
  
19. André Beauneveu, *Charles V et Jeanne de Bourbon*, gisant d'entrailles, basilique Saint-Denis, 1374
  
20. Vincennes. Sainte-Chapelle, l'hagioscope de l'oratoire sud depuis l'intérieur construit en 1385
  
21. Paris, château de l'abbé de Cluny, ca 1500, l'hagioscope depuis l'autel et depuis la chambre de l'abbé

22. Grünewald, retable d'Issenheim, Colmar, musée Unterlinden, 1516
23. Geertgen tot Sint Jans, *Man of Sorrows*, Utrecht, Museum Catharijneconvent, 1495

## Table des matières :

Introduction.....	p.2
I. Du culte à la dévotion.....	p.22
1. Le mariage houleux du retable à la table de messe : un modèle topologique aristotélicien.....	p.22
A) Lieu propre et lieu commun.....	p.22
B) De la continuité organique à la contiguïté topologique : l'horizon d'un divorce possible entre le retable et l'autel.....	p.27
C) L'autel : lieu « naturel » du retable ?.....	p.29
D) Les limites des catégories d'Aristote pour notre propos.....	p.32
1. Un nouveau rapport à l'image s'élabore autour du retable.....	p.36
A) Le bouleversement scénographique de l'espace du sacré.....	p.36
B) L'hostie sur le devant de la scène.....	p.38
II. Autour du Christ.....	p.45
1. L'image à l'aune de l'Incarnation : de Grégoire le Grand à Hadrien Ier.....	p.45
2. Du didactisme au mimétisme : un nouvel enseignement pour une nouvelle	

image.....	p.49
3. Implications iconographiques.....	p.50
4. Les intermédiaires.....	p.55
A) Saint Jean et Marie.....	p.55
B) Marie-Madeleine et les Anges.....	p.59
III. Le retable comme préfiguration morpho-stylistique de l'image de dévotion.....	p.67
1. Expressivité et dévotion.....	p.67
2. De la lecture linéaire à l'immersion contemplative.....	p.72
III. L'isolement : préparé dans le retable, accompli dans l'image de dévotion.....	p.78
1. L'isolement narratif et spatial de la figure sacrée.....	p.78
2. L'hagioscope : l'intimité de la dévotion au sein du culte collectif.....	p.80
Conclusion.....	p.84
Annexe.....	p.88
Bibliographie.....	p.100
Webliographie.....	p.102
Liste des illustrations.....	p.104